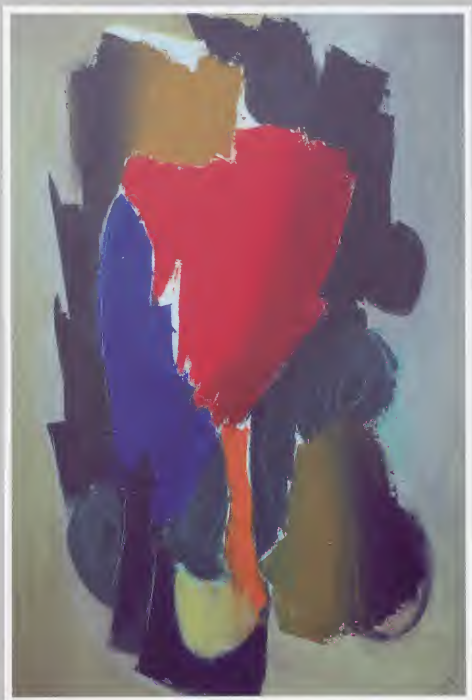
FONDAZIONE GIORGIO AMENDOLA E ASSOCIAZIONE LUCANA CARLO LEVI

Loris Dadam

Filippo Scroppo

opere 1945-1970

Cerabona Editore

Continuità di un impegno

Con questa mostra, la Fondazione Giorgio Amendola e l'Associazione Carlo Levi proseguono nella loro opera di valorizzazione degli artisti torinesi, l'attività dei quali si pone temporalmente fra Casorati e l'Arte Povera e che sono stati pesantemente sottovalutati sia dalla critica che dal mercato, malgrado si trattasse di artisti in gran parte migliori dei seguenti e dei precedenti. Galvano, Crippa, Saroni, Ramella, Gribaudo, Ruggeri, Soffiantino, Gorza, Surbone e Griffa sono alcuni di questi.

Nel saggio contenuto nel catalogo, «*Filippo Scroppo nella cultura artistica internazionale del dopoguerra (1945-1970)*», Dadam mette a confronto le opere in mostra con quanto succedeva, negli stessi anni, in Europa e negli Stati Uniti, riscontrando una consonanza di ricerche e di temi: emerge con chiarezza come le ricerche pittoriche d'avanguardia condotte in Italia e sulle due sponde dell'Atlantico fossero di fatto contemporanee e si alimentassero le una dalle altre in rapporto sinergico.

La mostra, incentrata sulla figura emblematica di Filippo Scroppo, vuole essere un capitolo della ricerca mirata a far emergere le figure artistiche di valore internazionale, oggi resa possibile dalla collaborazione con la Civica Galleria di Torre Pellice, che si configura come una delle più ricche e complete collezioni di arte moderna del Piemonte.

Mi è poi particolarmente caro sottolineare come Filippo fosse, a Torino, un immigrato dalla Sicilia delle zolfatare che, grazie alla sua straordinaria curiosità intellettuale, è riuscito a rimanere al centro del dibattito sull'arte moderna e contemporanea dal 1949 al 1991, attraverso un'infaticabile opera di pittore, organizzatore culturale, docente, giornalista, un altro figlio del Sud che, con l'intelligenza e le opere, ha contribuito a dare a Torino la sua immagine internazionale.

Prospero Cerabona
Presidente della Fondazione Giorgio Amendola

Si ringraziano per il prestito delle opere e la collaborazione:
Galleria Civica Arte Contemporanea F. Scroppo, Torre Pellice
Regione Piemonte
Galleria Sant'Agostino
Collezionisti privati
Egle ed Erica Scroppo
Luca Motto

Studi, Convegni, Ricerche della Fondazione Giorgio Amendola e dell'Associazione Lucana in Piemonte Carlo Levi - 37

Presidente
PROSPERO CERABONA

Curatore mostra e catalogo
LORIS DADAM

Progetto ed allestimento
SILVIA BURZIO, EDITRICE IL RINNOVAMENTO

Ente promotore

Fondazione Giorgio Amendola
Galleria Civica Arte Contemporanea F. Scroppo, Torre Pellice
Associazione Lucana in Piemonte Carlo Levi

Direttore Responsabile
PROSPERO CERABONA

Redazione
DOMENICO CERABONA

Fotocomposizione:
© EDITRICE IL RINNOVAMENTO
VIDEOIMPAGINAZIONE GRAFICA DI TESTI E IMMAGINI
VIA TOLLEGNO 52 – 10154 TORINO TEL. 0112482970 – cerabona@libero.it

Sale espositive
della Fondazione Giorgio Amendola
via Tollegno, 52 – Torino

tel. 011.2482970 – 3482211208

vernissage
Giovedì 25 settembre 2014 ore 18

Fino al 15 marzo 2015

orario
lun. – ven. 10-12, 15.30-19.30
sabato e domenica su prenotazione

www.fondazioneamendola.it
fond.giorgioamendola@libero.it

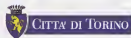
Finito di stampare nel mese di settembre 2014 da ARTALE (TORINO)

LORIS DADAM

FILIPPO SCROPPO

E LE AVANGUARDIE ARTISTICHE DEL DOPOGUERRA

OPERE 1945 - 1970

CERABONA EDITORE

Carissime Amiche e carissimi Amici amanti dell'arte,

sono orgoglioso di poter introdurre il catalogo della mostra «Filippo Scroppo e le avanguardie artistiche del dopoguerra» che è espressione di una nuova e sentita collaborazione fra la Civica Galleria «Filippo Scroppo» di Torre Pellice e la Fondazione Giorgio Amendola. Credo fortemente che l'arte debba essere vissuta e per essere vissuta deve essere condivisa e partecipata. È nella natura del Comune di Torre Pellice accogliere, promuovere e condividere espressioni artistiche, letterarie e culturali perché, come disse Bertolt Brecht, «Tutte le arti contribuiscono all'arte più grande di tutte: quella di vivere». È per queste ragioni che porgo i miei più sentiti ringraziamenti alla Fondazione Giorgio Amendola che ha condiviso con l'amministrazione Comunale il principio della diffusione artistica.

Marco Cogno
Sindaco del Comune di Torre Pellice

Torre Pellice, piccola cittadina con una popolazione inferiore ai cinquemila abitanti si ritrova ad avere una fama internazionale da sempre legata al suo essere la capitale del mondo valdese, ma negli ultimi decenni anche per avere la sede di una importante Galleria privata d'Arte Contemporanea che richiama un pubblico che va da Tokyo a New York.

Torre Pellice ha però anche un'importate Civica Galleria d'Arte Contemporanea.

L'arte moderna-contemporanea è per i torresi molto più popolare che per altri piccoli comuni montani perché sin dai primi anni del dopoguerra Filippo Scroppo iniziò la sua attività di determinato e caparbio «pastore dell'arte».

Torre Pellice con le sue caratteristiche di dissenso e di internazionalismo fu terreno fertile per lo svolgimento delle Mostre d'Arte contemporanea, degli «autunni pittorici» e le Biennali del Disegno, ideate da Scroppo ma che ebbero successo grazie alla partecipazione e collaborazione di artisti come i dieci esposti (Crippa, Galvano, Gorza, Gribaudo, Griffa, Ramella, Ruggeri, Saroni, Soffiantino, Surbone) e molti altri ancora.

La piccola capitale valdese dal dopoguerra agli novanta fu luogo di dibattito artistico piemontese e nazionale.

Dibattito artistico che in quegli anni non poteva essere slegato da un certo tipo di attivismo politico-sociale. È proprio in considerazione di questo legame tra arte e attivismo politico-sociale che all'amministrazione torrese è sembrata una valida opportunità collaborare con la Fondazione Amendola per l'allestimento di questa mostra.

Con una visione assolutamente laica, senza voler dare etichette politiche a nessun artista esposto, ma con l'intento di proseguire quel dialogo tra arte, cultura e impegno sociale-politico.

Filippo Scroppo ci abituò ad avere l'arte in casa è stato quindi per noi una scelta difficile e ponderata quella di esportare le nostre opere fuori dal nostro territorio. Siamo certi però che questa è la strada da percorrere, ora, negli anni duemila. Sarà sempre più importante fare rete tra le varie realtà culturali esistenti sul territorio per renderle fruibili ad un maggior numero di persone, per ottimizzare i costi, per imparare ad uscire dalla trappola del campanilismo esasperato.

Un grazie alla Fondazione Giorgio Amendola per averci offerto questa possibilità

Maurizia Allisio
Assessora alla Cultura
Comune di Torre Pellice

La mostra che la Fondazione Giorgio Amendola e l'Associazione Lucana Carlo Levi, in collaborazione con la Galleria Civica di Arte Contemporanea di Torre Pellice, dedica a Filippo Scroppo nella cultura artistica internazionale del dopoguerra, costituisce un'importante avvenimento culturale per la nostra Regione.

L'impegno di Scroppo come grande divulgatore delle ragioni e della bellezza dell'arte moderna è noto, così come la sua straordinaria capacità di organizzatore di mostre d'arte sempre in grado di raccogliere i massimi artisti del momento.

Va sottolineata la sua generosità, che ha permesso la creazione della Galleria Civica di Torre Pellice, che, con un patrimonio di ormai centinaia di opere d'arte moderna e contemporanea, è ormai una delle collezioni più ricche e complete del Piemonte.

Voglio inoltre sottolineare come, nella mostra e nel catalogo, venga sottolineata l'importanza non solo locale dell'attività artistica di Scroppo, ma come essa fosse inserita nei grandi movimenti culturali che, dal dopoguerra in poi, hanno cambiato il panorama artistico dell'Europa e degli Stati Uniti.

Questo è tanto più significativo per la scelta di affiancare alle opere di Scroppo quelle di alcuni suoi importanti contemporanei, Galvano, Gribaudo, Gorza, Ruggeri, Soffiantino, Saroni, Surbone, Ramella, Griffa, Crippa, dimostrando con essi la natura internazionale dell'avanguardia artistica piemontese.

Siamo inoltre contenti di aver dato, come Regione, il nostro fattivo contributo alla mostra, prestando due notevoli opere di Filippo Scroppo in nostro possesso.

Sergio Chiamparino
Presidente della Regione Piemonte

Saluto a nome del Consiglio Regionale del Piemonte e, con particolare partecipazione da parte mia, questa ennesima manifestazione culturale della Fondazione Giorgio Amendola e della Associazione Lucana Carlo Levi, che si svolge in un momento in cui le istituzioni si trovano a dover affrontare una severa revisione delle proprie attività e risorse, allo scopo di ottimizzare l'esistente, ma anche di inventare nuovi pezzi di futuro possibile.

Mi riferisco a tutto ciò che può sottolineare il ruolo internazionale del Piemonte, per proiettarlo in Europa e non solo, perché sappiamo che il futuro o verrà da oltralpe o non verrà. Far quindi emergere una figura come Scroppo e la sua cerchia nella dimensione internazionale che gli è propria è una operazione culturale estremamente meritoria; così come lo è aver portato all'attenzione del più vasto pubblico la straordinaria collezione di maestri dell'arte moderna della Galleria Civica di Torre Pellice, che deve essere considerata un patrimonio di tutta la Regione.

Auguro un grande successo all'iniziativa e ci impegniamo, per quanto norme e risorse ci permettono, a diffonderla presso il più vasto pubblico in tutta la Regione.

Mauro Laus
Presidente del Consiglio Regionale del Piemonte

La Città di Torino saluta con particolare soddisfazione questa Mostra organizzata di concerto fra la Fondazione Giorgio Amendola e la Galleria Civica di Arte Contenporanea di Torre Pellice sulla figura di Filippo Scroppo sottolineandone il respiro internazionale, per tre motivi.

Primo, perché Scroppo è stato pittore, partigiano, teologo valdese, insegnante, organizzatore culturale, critico d'arte e giornalista, pur legato alle sue valli valdesi, profondamente radicato a Torino e partecipe della sua ricostruzione nel dopoguerra.

Secondo, perché ci permette di rivendicare il ruolo internazionale ed europeo in particolare della cultura artistica torinese, che si è sempre posta in una posizione di avanguardia, sia nella ricerca dei propri artisti, sia nel sollecitare rapporti con quanto di più vivo si muovesse oltralpe.

Terzo, perché Scroppo è arrivato a Torino come immigrato da uno dei luoghi più poveri della Sicilia ed è riuscito, grazie ad una straordinaria capacità di assumere l'iniziativa culturale ed una grande carica umana, ad imporsi come catalizzatore delle avanguardie locali, diventando così uno dei simboli di quegli immigrati che hanno costruito ed amato Torino, senza mai rinunciare all'orgoglio delle proprie origini.

Voglio inoltre sottolineare come la collaborazione che la Fondazione Giorgio Amendola ha attivato con la Galleria Civica di Torre Pellice sia particolarmente preziosa, in quanto permette anche al più vasto pubblico torinese di accostarsi alla importantissima collezione di opere in possesso della Galleria.

Per tutti questi motivi, la Città di Torino è lieta di dare il benvenuto ad un evento che si colloca fra i più significativi di questa stagione artistica.

Piero Fassino
Sindaco della Città di Torino

Sommario

Filippo Scroppo con Albino Galvano

Filippo Scroppo e Torre Pellice: un'avventura tra arte e impegno

PINO MANTOVANI

Quanto dista Torre Pellice da Torino? Che siano solo una cinquantina di chilometri, dubito. Qualche cognizione storica o anche una esperienza di inserimento malriuscita insinuano che la distanza sia ben altra. C'entra, naturalmente, la sospettosità montagnina, ma fino ad un certo punto, poiché l'orgoglio di una identità separata e contrapposta alla pianura e a chi vi dilaghi con spiccata propensione ad invadere ed occupare, ha radici *culturali* oltre che *naturali*. Ovvio che le strategie di difesa siano oggi meno arcigne e guerresche che in passato, ma altrettanto efficienti, pur nei confini di una perfetta educazione, che usa con abilità una speciale ironia.

La consapevolezza dei valligiani è legata ad una tradizione religiosa, cioè di colleganza originaria che nella storia si è organizzata e cementata. E quella struttura ha saputo resistere, anche perché ha attraversato un'esperienza di diaspora confrontabile – si parva licet... – a quella ebraica, con le conseguenze, in concentrato, che ne derivano: non ultima la certezza di una *patria*, che più di un luogo, addirittura una dimensione ideale, una promessa da meritare, conservare e alimentare con la fede di un *ritorno*.

Anche due pittori hanno contribuito a caratterizzare il mito della Val Pellice: Paolo Paschetto e Filippo Scroppo, che almeno per questo si somigliano, per la convinzione che lo spirito religioso si possa integrare con l'impegno sociale, che l'impegno sociale non contraddica la vocazione particolare, per esempio quella del pittore, a patto che questa sappia rifluire nel circolo del sociale, cioè del religioso. È auspicabile che le tracce di queste testimonianze non vadano disperse: che di Paschetto sia debitamente conservata ed esposta la collezione di dipinti che donò alla Tavola Valdese a documentazione della *sacra* immagine delle Valli; che di Scroppo, a parte l'opera del pittore, si riconosca l'impegno di divulgazione dell'arte contemporanea, espresso a Torre dalle ben quaranta edizioni della Mostra d'arte, sedimentate in una raccolta ufficialmente riconosciuta nel '75 come Civica Galleria d'Arte Contemporanea.

Chi è Filippo Scroppo? Raccolgo sei attributi in ordine non casuale: valdese (primaria la declinazione etica del valdismo), siciliano (della Riesi della zolfatare come il Borinage di Van Gogh – luogo delle prime esperienze religiose ed artistiche, attraverso la mediazione dello zio pastore, amico di quel Paschetto che rappresentava la possibilità di un'arte moderna *evangelica*), laureato (Studi di teologia e laurea in Lettere a Torino), comunista (non strana la combinazione di religione e marxismo, se si pensa alle radici del valdismo nel pauperismo di ispirazione evangelica), giornalista, critico d'arte, docente (articolazioni della stessa intenzione didattica), in conclusione pittore. Allo stesso Scroppo lascio la responsabilità di tracciare un sintetico autoritratto: «Senza avventurarmi in questioni teologiche o morali troppo complesse, dico almeno questo: che noi protestanti ci sentiamo pienamente responsabili di noi stessi. Non c'è assoluzione che tenga, vale soltanto l'approvazione interna. Questa è saggezza: impari ad accettarti per quello che sei, e lo manifesti con naturalezza, senza complessi. Io non ho mai voluto dimostrare niente. Facevo per esigenze personali e anche per diffondere un messaggio che mi sembrava indispensabili... Quando uno dipinge non può dipingere solo per se stesso».

In effetti bisogna avere *fede* e generosità, per avviare nel dopoguerra, in una situazione *di provincia* (una provincia particolare, non dipendente da un *centro*), una iniziativa come le Mostre di arte contemporanea di Torre Pellice, mentre la costellazione dei Centri promuoveva mercato con ben altri mezzi (restando nella Torino degli stessi anni, per esempio, Francia-Italia). Per intendere l'atteggiamento di Scroppo nel dopoguerra, rileggiamo la conclusione di un suo testo del '46 (*L'Unità*, edizione piemon-

tese del 6 giugno): «Per sradicare ogni gusto sorpassato... e iniziate ad una comprensione più ampia del fatto artistico, occorre anzitutto attirare la fiducia delle masse verso quelle forme d'arte più vere, sia dei nostri secoli d'oro che dell'epoca presente. Potrebbe a tale scopo essere elaborato un programma di iniziazione alla lettura dell'opera d'arte invitando artisti e critici volenterosi ma competenti... a indire comizi culturali... cercando di ascoltare le osservazioni dei singoli per intuire i bisogni reali...». A parte qualche termine palesemente assunto da un linguaggio politico datato, risultando evidenti due cose: lo sfondo *evangelico* e l'esigenza di iniziare. L'accesso all'arte implica *iniziazione*: per il laicissimo Casorati era lo stesso, ma per Scroppo l'iniziazione non solo è possibile, è doverosa, perché l'arte costituirebbe un modello di creatività, cioè di libertà e responsabilità etica.

«Sai – esemplifica ora Scroppo con malizia bonaria – Guttuso fece una mostra alla Bussola, e io parlai bene solo di un dipinto. Guttuso era un comunista che non credeva in niente. Quando è morto... ci ho scritto sopra un pezzettino. Ricordo che finivo dicendo questo: a furia di sentirsi omaggiato come un principe, come un principe – mi sono ricordato del Gattopardo – ha voluto un prete al capezzale!».

La scelta del critico, oltre che dell'artista che infatti si spostava in quegli anni dall'espressionismo all'astrattismo, fu di non dare nulla per scontato. La qualità delle opere non è valutabile sulla base di presupposti ideologici: nello specifico si misurano libertà e creatività, in negativo la passiva illustrazione di princìpi assunti spesso per convenienza. L'intervento di Scroppo si collocava nel mezzo di una contrapposizione che esploderà da lì a pochi anni in polemica durissima tra i sostenitori della *forma*, cioè di un'autonomia linguistica che innervi la scelta ideologica, e gli ideologi che vorrebbero il linguaggio ridotto a strumento di comunicazione e diffusione di *contenuti*.

È sulla convinzione di una responsabilità individuale senza deleghe o alibi che si fonda l'impegno pubblico di Scroppo: assumono così valore esemplare la fondazione delle sezione torinese dell'*Art Club* nel '48; l'attività didattica in Accademia e presso associazioni culturali; l'impegno di giornalista, l'avvio delle mostre di Torre, nel '49. Il tutto nella convinzione che l'arte non già si adegui ad un ipotetico *gusto popolare*, semmai all'opposto, che sia «il popolo, naturale destinatario dell'arte» ad elevarsi, essendo ineludibile responsabilità dei colti mettere a disposizione efficaci strumenti per una crescita, possibile anzi certa. Spiegare che cosa fosse *il popolo* per Scroppo, comporta che si ritorni al punto di partenza: Torre Pellice, con la sua storia e i valori etici sui quali si fonda il suo stare nel presente, rappresenta una porzione ideale di *popolo*; nel periodo del Sinodo, poi, le Valli sono il luogo dell'incontro, della convergenza *da tutto il mondo*, della disponibilità al dialogo. Il termine *popolo* vi acquista dunque un senso preciso: una dimensione e una disponibilità etica.

La collezione, che nell'arco di quarant'anni di esposizioni si è venuta costituendo per donazioni di artisti, collezionisti e gallerie, per acquisizione di opere premiate, non è stata infatti donata da Scoppo alla comunità degli adepti, ma alla comunità tout court, rappresentata dal Comune di Torre. Del resto, come collezione, essa è una delle più aperte, nel suo piccolo, delle meno locali: fino alle ultime edizioni, non a caso, le mostre sono state accompagnate da presentazioni e saggi di storici e critici di diverse generazioni e tendenze; Scoppo, in apparenza, sempre più defilato, modestamente *segretario*, eppure più che mai filo conduttore di una vicenda altrimenti *qualunque*.

Filippo Scroppo nella cultura artistica internazionale del dopoguerra (1945 - 1970)

LORIS DADAM

1. Le immagini di Scroppo

Bernardo di Chiaravalle (1090-1153), abate del monastero cistercense di Clairvaux, anticipa di quattro secoli l'invettiva di Lutero contro le immagini sacre, viste come lusso, che distrae il fedele, peccano di idolatria e *«delle ricchezze destinate ai poveri si pascono gli occhi dei ricchi»*. Tutta la cultura dell'Alto Medioevo, con la prevalenza della scrittura (il Libro) sulle altre forme di rappresentazione, anticipa la Riforma e la drastica eliminazione delle immagini sacre effettuata da Calvino (1509-1564).

Questo filone è leggibile nelle spoglie chiese cistercensi fino alle bianche chiese olandesi. A questo si contrappone la tendenza, storicamente maggioritaria di introdurre nelle chiese le immagini principalmente per una funzione didattica rivolta a fedeli per lo più analfabeti, per ricordare i miracoli e le vite dei santi e creare un ambiente coinvolgente. Chiamiamo, per comodità, i primi «astrattisti» ed i secondi «figurativi».

Filippo Scroppo appartiene in toto al primo gruppo, per motivi religiosi ex-primis, ma anche per una pratica didattica ove la parola (scritta e detta) ha la preminenza sull'uso dell'immagine.

Perché l'immagine si mantiene entro una sfera 'autonoma', le sue opere non parlano alle masse, non conducono attraverso alcun Mar Rosso, ma sono un ruvido, concreto, omaggio a Dio. Sarebbe sbagliato chiamarle preghiera, perché c'è in questo termine sempre una richiesta di intercessione, una richiesta a Dio di intervenire nelle umane vicende. In Scroppo Dio è fuori dallo spazio del quadro, dentro c'è l'anima del fedele, razionale, operosa, a-emotiva.

Una riflessione sulla fede, condotta con dura riservatezza. Ne è testimone la luce che pervade tutta la sua opera, dall'inizio alla fine, una luce di mezzi toni, che raramente fa risaltare i contrasti, una luce di transizione dal buio, sospesa e ineluttabile fra l'attesa e la speranza.

Si guardi il famoso *Autoritratto* (1926), dipinto a 16 anni. È già un programma di vita: si 'entra' nel quadro dagli occhi, scuri e profondi, sottolineati dalla linea degli edifici sullo sfondo posti ad un terzo dall'alto. Quello che è interessante è l'organizzazione della luce. La figura e l'ambiente hanno due fonti luminose diverse e distinte: la stanza è illuminata dalla finestra (e, quindi, la parete contro la finestra è buia), mentre la figura umana è illuminata da una fonte interna, molto più intensa di quella naturale proveniente dall'esterno, tanto che la parte della figura in ombra è quella verso la finestra, mentre quella illuminata intensamente è rivolta verso l'interno buio. Il messaggio è chiaro: la luce non viene dalla realtà fisica, dal mondo, ma da una fonte che non sappiamo dove sia collocata, ma che esiste, e, quando illumina l'uomo (Scroppo nel caso), questi abbandona le pene quotidiane (simboleggiate dalla statuetta scura, piegata e contorta sulla sinistra) e si pone di fronte al mondo come un principe rinascimentale. Un pacato umanesimo illuminato dalla grazia.

2. Dopoguerra (1945-1950)

Nel 1945 gli artisti del periodo ante guerra sono ancora vivi ed attivi, a parte Klee che è morto nel 1940, Robert Delaunay ed El Lissitzki nel 1941, Sophie Tauber nel 1943, Kandinsky e Mondrian nel 1944. La maggior parte di essi ha 40-50 anni ed è nel pieno della creatività: Barbara Hepworth (42), Alberto Giacometti (44), Henry Moore, Alex Calder, Katerzyna Kobro (47), Masson (49), Prampolini, Nicholson e Puni (51), Mirò (52), Rodchenko, Gabo, Itten, Albers, Duchamp, Arp, Schwitters, fino a Sonia Delaunay, tutti fra i 50 ed i 60.

Ma chi tiene la scena è il sessantaquattrenne Pablo Picasso, che, trasformando velocemente un quadro rappresentante una corrida in *Guernica,* diffondendo la famosa frase «l'avete fatto voi» rivolta ai tedeschi occupanti Parigi ed iscrivendosi al Partito Comunista, diventa un simbolo della resistenza ed un elemento chiave del mondo culturale francese che vuole far dimenticare il vergognoso governo collaborazionista.

Astraendosi dai significati politici dichiarati, artisticamente *Guernica* è un quadro 'reazionario', nel senso che nega la ricerca d'avanguardia del periodo cubista analitico ed anche la elegiaca poesia dei primi figurativi blu e rosa; ma soprattutto per l'influenza esercitata a livello internazionale sull'arte 'impegnata' e 'di sinistra'. Si pensi all'uso oscurantista che ne è stato fatto in Italia da parte di Guttuso (e della sua corte) per giustificare gli anatemi del Partito Comunista contro l'arte astratta e non figurativa, benché nello stesso partito militassero artisti di avanguardia astrattisti, fra cui Filippo Scroppo.

Nella Parigi dell'immediato dopoguerra, quindi, il clima non era favorevole all'avanguardia, con manifestazioni di ostilità nei confronti di mostre di Klee e Mondrian, finchè, nel 1951, un gruppo di astrattisti francesi sottoscrive una petizione al governo per avere il diritto di essere presenti alle mostre d'arte francesi all'estero.

Interessante, per la storia di cui ci occupiamo, è la mostra «Art Concret» alla Galerie Denise René (1945), che, promossa dalla vedova di Theo van Doesburg, espone opere di Mondrian, Kandinsky, Arp, Tauber, Herbin, Pevsner. Lo stretto rapporto fra «astratto» e «concreto» (a cui si aggiunge «costruttivista e non figurativo») sarà il leitmotiv dei successivi Salon des Rèalités Nouvelles (1946-56) che vedevano esposti alcune centinaia di quadri di artisti da 18 paesi diversi.

L'arte astratta non nasce come rivendicazione dell'autonomia dell'arte dalla realtà, ma come «svelamento» della vera struttura della realtà, portata alla sua «sintesi», cioè alla sua vera «concretezza».

È del 1890 la celebre affermazione di Denis «*ricordarsi che un quadro, prima di essere un cavallo, una donna nuda e un aneddoto qualunque, è essenzialmente una superficie piana ricoperta di colori accostati secondo un certo ordine*». E Max Bill (1936): «*Un'arte basata soltanto sulla realizzazione e sull'oggettivazione delle intuizioni dell'artista, rese in concrete immagini di forma-colore, lontane da ogni significato simbolico, da ogni astrazione formale*». E ancora: «*Tutta l'arte figurativa, comprese le opere realistiche accademiche, è 'astratta' in quanto funziona per selezione, enfasi, esagerazione. (...) Gli artisti hanno sempre saputo che questa magica trasformazione è un'attività complessa, coinvolgendo elementi di design e di struttura, linea e forma, tessitura e fattura, ritmo e pausa, luce ed ombra, colore e tono. Queste componenti sono 'astrattÈ nel senso che sono percepite come proprietà e qualità delle cose, non le cose in sé.*» (Gooding, 2001); «*Il reale poi è una finzione che, se può esprimere quel che si vede, non può certo esprimere il valore di quel che si vede, né spiegare perché tu ed io vediamo, ad esempio, lo stesso albero in termini così differenti; un albero non è un albero, ma è quello che noi pensiamo sia un albero, ma questo non ha nulla a che vedere con l'albero. I rapporti tonali, lo spazio, il ritmo del tempo, esprimono quel che noi vogliamo dire attraverso il concetto di albero. Ecco perché non mi interessa dipingere l'albero, ma il concetto di albero. E poi, ancora, semplicemente il concetto*» (G. Villa, 1989).

La ripresa dell'astrattismo nel dopoguerra è stato interpretato (Moszynska, 1990) come un «*gusto nostalgico risalente agli sviluppi artistici dell'epoca fra le due guerre*», mentre appare chiaro lo spirito completamente diverso che anima gli artisti nella frenetica epoca della ricostruzione: dopo i disastri umani del conflitto e del nazismo, c'era la necessità di collocare la propria opera entro una dimensione etica di impegno civile, e questo poteva trovarsi nelle avanguardie fra le due guerre, in Malevich, in Kandinsky, in Mondrian.

E fu anche per questo impegno civile, che l'astrattismo divenne 'concreto'. All'iniziativa parigina «Art Concret» (1945) fa riscontro il Movimento Arte Concreta (M.A.C.) fondato a Milano (22 dicembre 1948) da Dorfles, Dorazio, Munari, Veronesi, Sottsass, Perilli, ed altri, che, negli anni successivi, si espanderà in molte altre città italiane. A Torino, nel 1952, Galvano, Scroppo, Parisot

e Biglione fondano la sezione locale del M.A.C., apparentemente con quattro anni di ritardo sui «milanesi», ma, di fatto, Scroppo e Galvano erano già astratti nel 1949.

Excursus: sulle due sponde dell'Atlantico

Nei cinque anni dal 1945 al 1950, è interessante capire cosa succede nell'arte moderna in un periodo che vede il passaggio dell'egemonia culturale dalla Parigi ferita alla New York dei vincitori.

Le personalità relativamente 'nuove', più significative, sulla sponda europea dell'Atlantico, sono alla fine degli anni '40, a Parigi, Jean Bazaine (1904-2001) e Alfred Manessier (1911-1993), rispettivamente di 42 e 35 anni, con composizioni dove le campiture coloristiche, quasi da vetrata, creano rapporti dinamici che si alimentano da un umanesimo ispirato dallo spirito religioso del Cattolicesimo francese dei Bernanos, Mauriac, Maurois e dagli scritti di Bergson.

In questi anni arrivano a maturità due antesignani della pittura gestuale: Hans Hartung (1904-1989) e Pierre Soulages (1919), di anni 42 e 27. Il primo usa la tela come la base di un sismografo sulla quale traccia la scansione dei propri sentimenti ed emozioni con elementi neri per lo più verticali: la sequenza diventa, nelle opere migliori, ritmo, senso del tempo. Soulages, che arriva a Parigi dalla campagna alla fine della guerra, reagisce con rabbia alla bolsa egemonia picassiana, assume anch'esso il segno nero come strumento di assalto alla tela, steso largo con la spatola. Il risultato è una serie di opere di uno straordinario dinamismo, che non appartiene né a Pollock, né a Kline.

In Serge Poliakoff (1906-1969) la pittura consiste in puri accostamenti di campiture di colori, per altro molto eleganti, anche se la materia è stesa con spessori consistenti. La materia assumerà un'importanza fondamentale in Nicolas de Stael (1914-1955), per raggiungere, nella stesura e nelle sovrapposizioni, una straordinaria tensione interna.

Chi si avvicina maggiormente alle ricerche del M.A.C. è Victor Vasarely (1908-1997) che rimane aderente alle ricerche degli anni '30, in una logica esclusivamente ottica, tanto da farlo diventare un antesignano della Op-Art. L'inglese Victor Pasmore (1908-1998), con un passato assolutamente figurativo, nel 1948 aderisce all'Arte Concreta ed inizia una ricerca astratta di puri equilibri con una sottile ironia alla Klee.

Con l'eccezione di Soulage, l'artista più interessante, su questa sponda dell'Atlantico è Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) che, in questi anni, abbandona i ritratti di città per approdare ad una spazialità 'totale'.

«All'origine della pittura di Vieira da Silva ci sono senza dubbio delle impressioni visuali o tattili, ma anche dei sentimenti profondi, e violenti, davanti all'ingiustizia, le minacce di oppressione, i pesi di forze soffocanti. Non c'è soluzione di continuità fra la sua attitudine morale e le intenzioni della sua visione e della sua mano (...) ma queste architetture, queste griglie contengono un mondo di carne che palpita, che rivendica la propria esistenza. (...) Il pittore stesso è presente al centro della tela in un dedalo, in un labirinto di prospettive che si inscrivono lungo assi differenti. Non saprei concepire una pittura più fedelmente ricalcata sullo sviluppo di un pensiero, con le sue avanzate ed i suoi arretramenti, con le sue fermate agli incroci che si aprono su nuove vie da percorrere, i suoi stretti corridoi, le sue grotte sotterranee, i suoi bruschi abbagliamenti» (J. Lassaigne – 1964).

Nel 1944 a New York muore Mondrian e, nello stesso anno, il MoMa gli dedica una grande mostra antologica. *«Il rigore di Mondrian provoca negli americani un certo senso di inferiorità, dal quale, in compenso, il Surrealismo li aiuta a liberarsi, permettendo di reintegrare la loro emotività nella pittura attraverso il subconscio e le pulsioni dell'istinto»* (D.Vallier – 1980).

Jackson Pollock (1912-1956), fino a quel momento ha prodotto opere poco significative in uno stile mixato fra Picasso, i surrealisti ed i pittori messicani. Finchè, nel 1947, la tela viene collocata sul pavimento, l'artista 'entra' nel quadro (lui diceva 'nella pittura') e, muovendosi come danzando, lascia colare il colore. È nato il 'dripping'.

O meglio, lo aveva già inventato ed usato Max Ernst, ma Pollock lo ha trasformato in un fenomeno mediatico. Nel 1950 si fa filmare da Hans Namuth mentre danza sulla tela e fa colare con straordinaria precisione il colore. Gli storici sostengono che, grazie a lui, gli Stati Uniti hanno trovato la loro indipendenza artistica, dopo essere stati tributari da sempre dell'arte europea. Vero è che l'invenzione di Pollock, cinque anni dopo (1952), ha permesso ad Harold Rosemberg di scrivere la famosa frase: *«Ai pittori americani, la tela incomincia sempre più ad apparire come un'arena ove recitare, piuttosto che uno spazio per riprodurre, ridisegnare, analizzare od esprimere un oggetto vero od immaginato. Quello che si compie sulla tela non è un dipinto ma un evento»*.

Nel 1949 Robert Motherwell (1915-1991) inizia la serie *Elegie per la Repubblica Spagnola*, che continuerà per circa 30 anni con più di 250 opere. *«Le mie elegie spagnole sono libere associazioni. Il nero è la morte, il bianco è la vita (...) non hanno alcunché di 'politico', ma sono solo la mia personale allusione a una morte terribile, che non si dovrebbe mai dimenticare. La loro eloquenza è quello che sono stato in grado di trasmettere»*.

Nel 1945 Mark Rothko (1903-1970) tiene la sua prima personale a New York, ancora in una fase di surrealismo biomorfico, finchè nel 1947 inizia a suddividere la tela in fasce di colore piatte e galleggianti nello spazio che, nel 1949, lo porteranno alla sua forma espressiva definitiva. Le sue grandi composizioni a fasce orizzontali sovrapposte emanano una particolare luminosità, quasi mistica. *«Di solito* – diceva - *appendo i dipinti più grandi in modo tale che si è costretti a osservarli da un distanza molto ravvicinata, così che si abbia l'impressione di essere immersi nell'immagine»*. Voleva che la gente sperimentasse la sua opera *«come una rivelazione»*, *«un senso di infinito»*, *«dove cercare una base spirituale per la comunione»*.

Franz Kline (1910-1962), l'altro grande dell'Action Painting, arriva a New York da Londra nel 1950: la sua pittura deve qualcosa al più giovane Soulage, ma il gesto è più rozzo, non finito, più esasperato.

Opere in mostra (fino agli anni '50)

Tre opere di Scroppo ci mostrano il percorso effettuato per approdare nel 1949 all'astrazione: la prima, *Alpeggi* (01) è del 1938, ed è manifesta la ricerca: le campiture dei colori sono molto definite e creano una sequenza di piani orizzontali fra loro molto ravvicinati (più un bassorilievo contro il cielo che una scultura). L'intento è quello di outing espressionistico (il quadro è coevo all'Autoritratto con stilemi alla *Die Brucke*), ma l'effetto generale è lontano da ogni *sturm und drang*, che Scroppo non è uomo di tormenti ed invettive. I colori usati sono tutti 'freddi' e la traccia rossa serve solo ad alleggerire la gran massa blu che rischiava di coprire con un'ombra la metà più bassa del quadro. L'atmosfera è come sospesa ed è quello che da al tutto un senso proto-astratto.

Cipresso e casa (S2-1946) può già essere letto in termini di equilibrio di campiture: il cielo non ha atmosfera (come in Morandi) e 'ritaglia' le masse scure degli alberi. Si 'entra' nel quadro dalla macchia rossa a destra (l'unico elemento 'caldo' presente) che conduce come una freccia scontornata di bianco alla verticale del cipresso disassato a sinistra per riequilibrare il peso del rosso 'aiutato' dalla massa dell'alberello a sinistra. Questa ricerca di equilibri crea un movimento psicologico 'ad arco' attorno alla casa, approdo dello sguardo e della composizione.

O monts, o mes vallées (S3-1947) appartiene ad un successivo processo di geometrizzazione, ove compare molto marcato il disegno che delimita le campiture con tratti scuri, completamente assenti sia in *Cipresso e casa* che in *Alpeggi*. Gli spessori sono un residuo dell'espressionismo precedente, ma, malgrado il titolo di grande coinvolgimento sentimentale, il quadro è immerso in un'atmosfera uniforme (si noti come il 'peso' del cielo e quello del prato in primo piano siano uguali) come fosse visto attraverso un filtro ottico: l'approccio è di razionalizzazione delle componenti. Scroppo sta dirigendosi molto velocemente verso l'astrazione assoluta.

Profilo muliebre (S3.1-1947) la ricerca dell'astrazione come estrema sintesi della figura è ormai

palese. L'accostamento di colori caldi e freddi è ancora espressionista, ma la semplificazione geometrica è ormai ad un punto di non ritorno.

In *Case* (S4-1947) i meccanismi di 'passaggio' sono così manifesti da far pensare ad uno studio specifico. Nella consueta atmosfera 'notturna' le case vengono scomposte in volumi segnati da pesanti tratti neri (alla Beckmann), ma il 'giro' di gialli e le campiture 'liberÈ blu e brune rendono la composizione autonoma dall'oggetto rappresentato. La scomposizione non ha però nulla di quella cubista, ma proviene direttamente dal Nord Europa. Da qui, comunque, non si torna indietro.

Immagine (S5-1948), a parte una vaga traccia antropomorfa, è ormai completamente astratto e la preoccupazione che emerge è quella di 'tenere tutto su un piano', di non 'sfondarÈ al fondo, né, tantomeno, coinvolgere con forza lo spettatore: aleggia uno spirito di pace, anzi, una pace dello spirito. Il tutto ottenuto con i consueti colori 'freddi' su tonalità chiare e leggere, che si muovono con estrema cautela, direi quasi rispetto, in una sorta di rappresentazione dell'educazione civile.

Studio per architettura (S6-1949): la linea, diceva Argan, è la rappresentazione grafica del concetto. Ormai l'approccio è tutto cerebrale: il quadro è 'cucito' da linee sottilissime, alcune delle quali delimitano le campiture, mentre altre le attraversano per comporre un disegno autonomo. I toni dei colori sono, se possibili, ancora più delicati, mai turbati da elementi che richiedano particolari interventi di riequilibrio. La sequenza delle forme curvilinee si muove con continuità su se stessa con una notevole dinamica.

Composizione orizzontale (S7-1949) possiede la stessa impostazione 'concettuale' del precedente, ma più statica: il colori sono più solidi, lo spazio è ben definito in una sorta di prospettiva centrale dove il sistema dei gialli spinge verso chi guarda e quello dei verdi-blu ancora tutto al fondo. Freddo e ieratico come Nicholson.

Alla fine del 1949, lo stile di Scroppo assume la sua veste definitiva (almeno fino al 1957): composizioni costituite di elementi curviformi che si incrociano, incontrano, incastrano, rendendo il suo astrattismo assolutamente originale. Le forme potrebbero indurre a parlare di organicismo, ma non è così: le opere di questo periodo nulla hanno a che fare con la natura: i colori continuano ad essere freddi, le forme colorate curve sembrano ritagliate dalla lamiera, il blocco principale si autonomizza dallo sfondo: tiene il centro su sfondi progressivamente uniformi.

Composizione (S8-1949) e *Composizione* (S9-1950) esemplificano il precedente assunto: esse rappresentano il punto di arrivo di un progressivo percorso di ritirata dai bordi del quadro. Si tratta di un processo che avevamo già notato in Nino Aimone, ma in questo si tratta del dramma della rivoluzione impotente a rompere i limiti (della tela, nel caso), mentre Scroppo non vuole rompere i limiti, la ritirata non è vissuta come dramma o come prigionia, ma come una precisa e razionale scelta: la 'macchina' centrale sta sospesa nel vuoto dello sfondo e sembra muoversi con lentezza come i resti dei satelliti nello spazio siderale. Si noti come il colore dei fondi sia quasi sempre pacato, non urla, non proietta la 'cosa' centrale verso lo spettatore, anzi la trattiene compenetrandola, come un'atmosfera neutra ed immobile.

C'è qualcosa di 'metafisico' nell'arte 'concreta' di Scroppo.

Albino Galvano

Pino Mantovani ha sottolineato che «*per Scroppo, è Albino Galvano il termine costante di confronto umano e culturale*» (2004) e come, all'inizio, per i due pittori, il rapporto con l'egemonia di Felice Casorati si ponga in modo diverso: «*Scroppo ha avuto la fortuna di incontrarlo tardi, a formazione compiuta per vie autodidattiche (...) mentre Galvano il problema dell'emancipazione lo deve affrontare non senza traumi, passando attraverso un criticismo de costruttivo (...)*».

Di fatto Scroppo è uno dei rari artisti torinesi nella cui opera originaria non si trovi traccia degli stilemi casoratiani, rivolgendosi la sua attenzione direttamente a Parigi e, vedi le opere del 1936, al Carlo Levi post *L'eroe cinese* (1932), ma anche e soprattutto per una straordinaria sicurezza 'etica' rivolta agli obiettivi della pittura.

Fig. 1 - Albino Galvano, *Acquasantiera - 79x59 - 1944*

Il confronto con Galvano è interessante per gli elementi di complementarità: quanto Scroppo prosegue con certezza lungo una strada prefissata, tanto Galvano devia in continuazione lungo strade diverse, in un'ansia sperimentale vissuta tutta 'di testa'.

Dal '29 al '46 la struttura compositiva è influenzata dalla lezione di Casorati, anche se egli cerca disperatamente, con la pittura, di mettere in discussione l'egemonia del disegno: così su un disegno 'casoratiano', vedremo 'interpretazioni' alla De Pisis, alla Sei di Torino, alla Blaue Reiter, persino alla Guidi.

Acquasantiera (fig.1) del 1944, fa parte di «*un gusto di chiaroscuri fra il naturalismo seicentesco e quello ottocentesco, che dominò la mia pittura sino a metà degli anni '40*» (Galvano, 1979). Si noti come i numerosi oggetti che costituiscono questa natura morta siano disposti «casoratianamente» a formare una molteplicità di piani: il libro ed i fogli in primo piano rimandano, con più punti di fuga, a tutti gli elementi verticali del fondo sovrapposti come delle quinte teatrali. Le concitate volute barocche dell'acquasantiera creano un movimento rotatorio sulla parte destra, nel tentativo di 'spezzare' l'apparente staticità della struttura bottiglia-vaso-cornice-... sostanzialmente 'trilitica'. La lotta di liberazione è in corso.

Fig. 2 - Albino Galvano, *S.T. - 47x61 - 1947*

Fig. 3 - Albino Galvano, *S.T. - 120x96 - 1950*

È interessante confrontare il periodo 1948-50 di Scroppo con quello degli altri aderenti al Movimento Arte Concreta (M.A.C.): Galvano, Parisot, Biglione, Levi Montalcini e Carolrama. L'impressione che se ne ricava è che Scroppo si muova su una dimensione diversa da quella degli altri: risulta, diciamo, concettualmente 'più solido' (vorrei dire 'più serio'), mentre gli altri, chi più chi meno,

peccano di 'intellettualismo'. Le composizioni per Scroppo non sono mai un 'gioco' di equilibri e basta da tenere in piedi con qualsiasi mezzo, ma episodi di un duro percorso che kantianamente 'si deve' percorrere.

Si confronti la *Composizione* (S9) del 1950 con il contemporaneo S.T. (fig. 3) di Galvano: il gioco intellettuale che pervade quest'ultima è di gran lunga più ammiccante: l'equilibrio viene raggiunto mediante l'accostamento di pochi elementi semplici, le diagonali introducono quel tanto di trasgressione che attira l'attenzione, tutto è fatto 'per piacerÈ. La composizione di Scroppo è un monoblocco perfettamente delimitato posto al centro di un fondo violetto che più atono non può essere; all'interno del 'monoblocco' si articolano degli spazi incurvati che, comunque, non escono dai limiti perimetrali, nemmeno con i due 'bagliori' arancioni che, parzialmente, lo accendono. Si capisce che, a dispetto della maggiore 'piacevolezza' di Galvano, il livello di riflessione sullo spazio ed il tempo, cioè sulla vita, da parte di Scroppo, dentro il M.A.C., non ha confronti.

3. 1951-1956

Abbiamo visto come nel 1947 Pollock abbia iniziato a danzare sopra la tela spruzzandola di colore. Appena un anno dopo, nasce in Europa un gruppo internazionale: CoBrA (acronimo di Copenhagen Bruxelles Amsterdam), che teorizza «*l'espressiva immediatezza del gesto*» in quanto «*il dipinto non può essere pensato prima della sua realizzazione, ma va immaginato durante la sua esecuzione*» (Pol Bury, 1951).

Siamo oltre l'Action Painting (che, prima del gesto, ci pensavano) ed il movimento è per noi importante perché costituisce il primo aggancio organico della pittura in Piemonte con l'avanguardia internazionale: Pinot Gallizio, assieme ad Asger Jorn del Gruppo CoBrA, fonda ad Alba il «Laboratorio sperimentale del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginista» (1955-57) e «Internazionale Situazionista» (1957-60).

Inoltre la Galleria Civica di Torre Pellice possiede un'opera fondamentale di Gallizio e del periodo: *Antiluna* (1959), una fantastica sequenza pittorica su una tela lunga 7 metri ed alta 80 centimetri (fig. 4).

In un certo senso Pinot Gallizio porta alle estreme conseguenze l'egemonia dell'astrazione informale in tutte le sue forme, Americane ed Europee, stabilitasi saldamente nella prima metà degli anni '50.

Tutti gli artisti che abbiamo visto operare nel quinquennio precedente, trovano ora la loro maturità e produrranno le loro opere migliori: a Parigi: Bissier, Manessier, de Stael, Poliakoff, Soulage e Vieira da Silva; in Inghilterra: Nicholson, Hepworth, Sutherland, Bacon; a NYC: Pollock, Motherwell, DeKooning, Kline, Mitchell, Francis, Rothko, Hoffman e Barnett Newman.

In Italia, tre artisti assoluti di valore internazionale e che hanno esercitato un'influenza vasta in patria e all'estero: Vedova, Burri e Morlotti.

L'avvenimento artistico più importante del periodo è stata la 'svolta' di Morlotti (1910-1992) del 1953, testimoniata da una serie di esposizioni tenute a Milano, Firenze e Bologna ed alla XXVII Biennale del 1954. Vengono abbandonati gli stanchi stilemi picassiani della Sinistra stalinian-guttusiana e, improvvisamente, si assume una pittura completamente nuova, come concezione e come natura: assolutamente organica, ma di un naturalismo organicistico 'panteista', che tutto sussume e tutto comprende, senza tregua.

I quadri diventano delle pareti, apparenteme-

Fig. 4 - Pinot Gallizio, *Antiluna - 80x700 - Mista su tela - 1959*

nte di natura, di fatto di colori, stesi con scientifica concitazione a coprire sempre più gli spazi: il cielo si restringe in una fascia alta azzurro verde che tende progressivamente a scomparire, finchè la parete occupa il quadro, si espande al di là di esso, il colore è sempre più 'materia' e la pennellata sempre più 'scavo' (fig. 5, fig.6).

Siamo oltre la rappresentazione della natura. Morlotti la scava per estrarne l'anima, il principio vitale: «*la realtà è il sangue, la linfa, il sesso, la malinconia e la morte che circolano nelle cose*» (Morlotti).

Nasce così l'informale in Italia e l'influenza che eserciterà sui contemporanei è enorme e non ancora studiata. Per quanto si guardi al di là delle Alpi e dell'Atlantico, non si vede alcuno che abbia posto il tema a questi livelli. Il miglior Pollock, forse. Non certo Joan Mitchell (1926-1992), né Sam Francis (1923-1994) che, nel confronto, appaiono 'decorativi'. Forse, con una pittura ed uno spirito diverso, l'indagine sulla/nella natura di Graham Sutherland (1903-1980) può vantare un livello di pensiero paragonabile.

Elementi ritmati (S10-1952) è un capolavoro del periodo M.A.C., in quanto, pur nella consueta 'sospensionÈ in uno spazio vuoto e anonimo, la 'macchina' centrale possiede uno straordinario dinamismo: non 'fluttua' sul posto come le altre, ma anzi si muove come per uscire dal quadro verso destra. Dietro un abile gioco di contrapposti equilibri instabili, si legge una sottile ironia, che stempera la ben nota 'seriosità', confermata dall'uso di colori più vivaci e da una luce meno crepuscolare.

Forme su fondo azzurro (S11-1953) riprende *Composizione* (S8-1949) ma con una maggior gamma di colore e con una rinnovata complessità. Nel 1949 la composizione era giocata tutta su due–tre colori molto tenui e risultava sostanzialmente 'piatta', qui, invece, la scelta dello sfondo blu dà una maggior profondità alla 'macchina' centrale, che pulsa al suo interno lungo la linea dei gialli. Si noti la chicca del quadratino rosso che tiene in equilibrio il tutto.

Architetture (S12-1953) è molto 'galvaniano' nella sua semplicità, dove il ritmo è segnato dagli elementi rossi. Si noti il triangolo azzurro inserito nell'ultima campitura vermiglione a destra, per impedirle di 'cadere' fuori dal quadro.

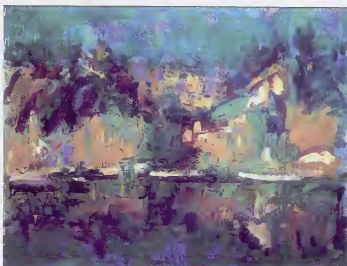



Fig. 5 - Ennio Morlotti, *Adda - 77x102 - 1956*

Fig. 6 - Ennio Morlotti, *Fiori - 102x77 - 1956*

Caduta dell'eone (G1-1953) è palesemente sperimentale e sembra impostato come un catalogo di stili possibili: il rettangolo rosso razionalista, il rettangolo con gli interventi informali, tutta la

parte destra con il dripping. L'equilibrio corre sul filo del rasoio: i due rettangoli sembrano appesi come una mensola alla parete di destra, ma, di fatto, è il rettangolo rosso che regge il tutto pur apparendo fluttuante nell'aria.

In *Pacato* (G2-1954) Albino Galvano riprende Mondrian (o meglio Van Doesburg, Klee, Taeuber, ... tutti della fine anni 20). Sembrerebbe naturale 'entrarÈ nel quadro dal rettangolo giallo, se non fosse che i due quadrati bianchi sottostanti ne 'disinnescano' la capacità attrattiva e così diventano preminenti i vari quadrati arancio e cotto che lo circondano, accentuati dai neri e grigi in cui sono incastonati. Molto elegante.

In *Trucioli* (T1-1956) Luca Crippa ci dà anch'egli una composizione di grande eleganza formale con gli elementi verticali disposti in sequenza musicale sul fondo scuro, che tracciano il ritmo con gli elementi geometrici o tondi che lo esaltano o creano una pausa.

Con *Elevazione* (S13-1954) Scroppo apre un nuovo capitolo della sua opera: la geometria scompare, il colore è steso direttamente e senza mediazioni con un pennello di ragguardevoli dimensioni ed è mescolato direttamente sulla tela assieme alla sabbia, il tutto su uno sfondo scuro. L'influenza diretta o indiretta di Morlotti è palese. Abbandona le fredde astronavi geometrizzate del M.A.C. per approdare all'informale, che comunque tratterà con la sua consueta originalità di approccio etico.

Al di là della Manica e dell'Atlantico sta intanto maturando la svolta decisiva nell'arte del secondo Novecento: Pollock muore nel 1956. Nello stesso anno, alla Whitechapel Art Gallery a Londra Richard Hamilton espone la prima opera di Pop Art *Just What Was It That Made Yesterdey's Home so Different, so Appealing*. Nel 1953 Robert Rauschenberg è a Roma (alla Galleria dell'Obelisco) e vede i lavori di Burri, torna a NYC e, nel 1954, inizia la realizzazione dei *'Combines'*.

4. 1957 – 1962

La Pop Art è troppo metropolitana, iconica ed estroversa per entrare fra gli strumenti artistici di Scroppo. In Italia, poi, non avrà mai numerosi seguaci (Schifano, Ceroli, Baj, Mauri, Rotella,...) e, a Torino, solo temporanei innamoramenti (Chessa, Aimone, Surbone,...).

Morlotti, invece, pur con risultati diversi, è sulla stessa lunghezza d'onda. La pittura come magma primordiale, da cui scaturiscono il mondo, l'umanità, la vita, in un processo di *«faticoso recupero morale»* (Russoli, 1967). La materia cromatica, che diventa, allo stesso tempo, energia organica e spirituale, viene sussunta in modo assolutamente originale nei quadri di Scroppo dal 1958 al 1960.

Composizione falcata (S14-1958). Il fondo uniforme del periodo precedente è sostituito da una sorta di squarcio luminoso, entro il quale veloci pennellate semicircolari tracciano i percorsi spontanei che provengono dall'animo dell'artista. Dal caos primordiale dell'intreccio dei neri fanno capolino i gialli ed i rossi, che generano la sorta di aureola luminosa dello sfondo: le rapide pennellate scure in primo piano sembrano voler nascondere l'origine della luce, la 'rivelazione'.

Ebbene, in tutta l'*Action Painting*, il segno che nasce dal 'gesto' non è mai oggettivizzato, ma sempre espressione della soggettività dell'autore: per cui, è Scroppo che nega la rivelazione, o meglio, nega di averla già trovata.

In *Arborescenze* (S15-1958) si ha il tentativo di 'riempire' la tela, in una versione sperimentale del 'muro morlottiano'. I colori, insolitamente vivaci, sono tenuti assieme da sciabolate dello stesso giallo dello sfondo, che risulta così predominante da bloccarne la dinamica interna.

Il problema dello sfondo, del suo ruolo e consistenza, è sempre presente. In *Ritmi* (S16-1959) si torna ad un perfetto fondo uniforme e tutta la composizione sembra il risultato di un attimo di ripensamento: la figura centrale torna 'chiusa', le campiture ben delimitate, il disegno interno ricorda Wilfredo Lam.

Ascendenze sul grigio (S17-1960) è il più 'morlottiano' (vedi la serie dei *'Girasoli'* del 1956): materico, informale, spontaneo, gestuale, uno dei pochi di soggetto 'naturalistico': un mazzo di rami secchi dai quali sporgono lampi di colore, su un fondo bruno verdastro di ugual peso.

Ma Scroppo non è, intimamente, un 'materi-

co' ed il materialismo dell'Action Painting non fa parte dei suoi interessi: è un intellettuale ed il suo approccio è più di decantazione che di sovraccarico. Ovviamente la sua curiosità intellettuale lo porterà a confrontarsi con tutto il nuovo che emerge dal mondo artistico internazionale, ma questo sarà sempre confrontato e verificato con gli obiettivi della sua ricerca personale. *Arborescenze sul giallo* (S18-1960) è uno dei primi tentativi di 'decantazione' delle forme fino a qui prodotte: su una base uniforme gialla, non particolarmente luminosa, il confuso albero materico di *Ascendenze sul grigio* (S17) si semplifica, i suoi rami spogli e scarni diventano archi rivolti verso il cielo. Ogni riferimento naturalistico, se c'è mai stato, è scomparso: il gesto dell'autore si ripete con automatismo accumulando ipotetici rami.

All'epoca il «Naturalismo informale» apparteneva ad altri: dal 1955 a Torino, la 'triadÈ Saroni, Soffiantino, Ruggeri, partendo dall'espressionismo astratto americano, e 'saltando' l'influenza casoratiana, approdano, ognuno, ad un'intensa particolare interpretazione della realtà naturalistica.

Paesaggio alpestre (T2-1960) di Sergio Saroni (1935-1991): il cielo e la montagna sono lividi e, nel centro di quest'ultima si apre un orifizio celato dall'erba. Il quadro corre sul filo dell'astrattismo.

Per quanto riguarda le opere di Scroppo di questo periodo, caratterizzate da arborescenze «*che compongono un'araldica spinosa, lunata, dendriforme*» (Calvino, 1970) si è parlato (Roberto, 2004) dell'albero di Mondrian nei suoi graduali passaggi dal reale all'astratto. Ipotesi suggestiva, ma poco adattabile alla personalità di Scroppo, così restio alle ricerche formalistiche e sempre attento agli elementi etici della ricerca artistica.

In questo senso, l'araldica lunata, fatta di gesti lunghi e precisi, di curve fatte di un sol gesto, rimandano ad Hartung ed alla sua «mano pensante», alla sua pittura che si pone come immediata espressione e verifica della propria condizione umana. «*Ci sono queste due cose, voler comprendere in un certo senso il mondo, l'esistenza e, da un'altra parte, esprimere le mie reazioni alla vita di me stesso, alla vita interiore*» (Hartung, 1974). I segni neri che vengono tracciati sulla tela con un solo colpo di pennello, a partire da uno stato di concentrazione e tensione massime, intendono visualizzare lo stato psichico ed emotivo dell'artista in quel preciso momento, come verifica continua dell'esistenza.

Questo 'senso della forma' è più consono allo spirito del nostro. Si confrontino i tracciati che innervano dipinti come *Forme rampanti* (S19-1961), *Immagini brune* (S20-1961) e *Trofeo sul rosso* (S21 -1962) con i segni neri che il gesto di Hartung traccia sulla tela, e si capirà quanto «*l'atto che realizza una volontà etica*» (Argan, 1975) possa venire attribuito anche a Scroppo.

Nella china di Giorgio Ramella (1939) *Ipotesi* (T3-1962) si può leggere un'altra opera del 'naturalismo informale'.

5. 1963 – 1970

È impossibile parlare degli anni Sessanta limitandoci ai soli avvenimenti artistici, senza cogliere il clima che si respira a livello internazionale da Berkley a Praga, improntato ad un generale attivismo creativo.

Excursus: i favolosi Sixties

Il malessere della generazione uscita dal dopoguerra era già manifesto alla fine degli anni '50 in quella che sarà chiamata la «beat generation»: nel 1957 escono i due «manifesti» letterari di questa nuova generazione, *Howl* (Urlo) di Allen

Fig. 7 - Hans Hartung, *S.T. - 28x35 - 1948*

Fig. 8 - Hans Hartung, *S.T. - 60x44 - 1955*

Ginsberg e *On the Road* (Sulla strada) di Jack Kerouac, che, assieme al Jazz freddo del be-bob (primo fra tutti di Charlie Parker), ai film con James Dean e Marlon Brando, urlavano la loro difesa dell'anima dai pericoli di una civiltà che tendeva a distruggerla. La loro fede nell'unità della persona come radice di ogni sistema morale e sociale è il primo atto di ribellione contro una società nella quale tale idea va spegnendosi. All'intervistatore che chiedeva che cosa cercasse la beat generation, Kerouac risponde: «Dio. Voglio che Dio mi mostri il suo volto».

Il mondo vive nel terrore dell'olocausto nucleare, alimentato dalla guerra fredda fra Stati Uniti ed Unione Sovietica, e nel 1962 mai la terza guerra mondiale fu più vicina, con la crisi dei missili sovietici a Cuba. Bob Dylan scrive *Blowing in the Wind*, *Masters of War*, *A Hard Rain's A-Gonna Fall* e diventerà la voce poetica della nuova generazione. L'enciclica «*Pacem in terris*» di Papa Giovanni XXIII è dell'aprile 1963. Nello stesso anno viene assassinato il Presidente Kennedy ed il successore, Lyndon Johnson, inizia, nel 1964, l'escalation militare in Vietnam e questa guerra segnerà in modo indelebile tutta una generazione.

Nel frattempo avviene una rivoluzione artistica e di costume senza precedenti. La crisi e disfacimento dell'impero britannico provoca in Inghilterra una reazione sociale, artistica e culturale: dalle periferie operaie dei mods e rockers al teatro e cinema degli «*Angry Young Men*» (giovani arrabbiati) di Osborne, Reisz, Richardson. Nell'ottobre 1962 esce *Love me do*, la prima canzone dei Beatles, che diventeranno l'icona degli anni 60, rivoluzionando il mondo della musica ed attraversando tutti gli stili della decade, dal pop alla liberazione sessuale, dalla droga al misticismo orientale, dagli hippy al pacifismo. In pittura si passa dal dramma dell'Espressionismo Astratto all'inquietudine, celata sotto le immagini multicolori della società dei consumi, della Pop Art, di cui Rauschenberg sarà il grande poeta e Warhol il divulgatore di massa. Nel 1963, tre anni dopo il processo per oscenità intentato all'*Amante di Lady Chatterly*, Mary Quant lancia la minigonna, simbolo della nuova libertà femminile.

Ma gli anni '60 sono stati un grande laboratorio dell'innovazione dei prodotti e dell'applicazione delle conoscenze tecnico-scientifiche alla vita di tutti i giorni. C'è la conquista dello spazio (da Gagarin nel 1961 al primo uomo sulla Luna nel 1969), ma anche le nuove frontiere della medicina (il polmone artificiale, il rene artificiale per la dialisi, i primi trapianti di cuore,...), il primo satellite per le telecomunicazioni (Telstar), il primo laser, Olivetti produce il primo computer da tavolo del mondo (Programma 101), entra in servizio il Boeing 747, sono prodotte le piccole automobili popolari, che diverranno un cult: La Mini Minor, la Fiat 500, il Maggiolino, la Citroen 2CV; nasce il transistor e la miniaturizzazione dei mezzi di comunicazione (radio, televisioni, giradischi, ...), nasce la penna a sfera, l'aspirapolvere Hoover, i frullatori Moulinex,..., e, in generale tutti gli

elettrodomestici, che contribuiranno non poco a liberare le donne dalla loro storica fatica di casalinghe.

Il problema di questa decade sta nel fatto che, ad uno sconvolgimento enorme in tutti i campi della cultura e della creatività umana, non ha corrisposto un parallelo mutamento negli assetti del potere. Tutto cambiava, ma chi comandava erano sempre gli stessi. E qui sta l'origine del 68: è stata l'ultima grande dimostrazione pacifica contro il potere. Sembrava che tutti gli spezzoni di libertà costruiti qua e là nel mondo da una nuova generazione riuscissero a saldarsi assieme, senza preclusioni di ideologia, di religione, di razza, di costume. Ma è stata una fantastica favola, ed è stata anche l'ultima, prima della fine.

Già l'anno prima il cadavere del Che ci guardava circondato dai militari; la guerra del Vietnam continuerà ancora per sei anni; in aprile uccidono Martin Luther King, il campione dei diritti civili per i neri ed apostolo della non violenza; viene gravemente ferito in un attentato Rudi Dutschke, il leader degli studenti di Berlino; a giugno viene assassinato Bob Kennedy; in agosto i carri armati sovietici entrano a Praga; ad ottobre i soldati messicani uccidono 25 studenti in Piazza delle Tre Culture. In Italia, il 12 dicembre 1969, scoppiano le bombe nella Banca dell'Agricoltura a Milano.

Dopo questa data ci sarà solo una lunga scia di violenza per tutti gli anni 70. Il sogno di cambiare il mondo con le nostre mani nude e con la fantasia al potere è finito. L'anno dopo anche i Beatles si scioglieranno. *The dream is over* (il sogno è finito), canterà John Lennon.

Opere in mostra

La risposta all'invocazione di Kerouac «voglio che Dio mi mostri il suo volto» non viene più dall'interno dell'individuo, dal segno che scaturisce dal gesto spontaneo rivelatore del grado di sismicità dell'anima, ma dai mille volti della civiltà metropolitana, di cui Warhol (1928-1987) è stato il grande sacerdote e divulgatore delle immagini dei 'nuovi santi'.

Nella nuova imperante civiltà metropolitana, l'individuo non scava più al proprio interno per capire il mondo, come nell'Espressionismo Astratto e nell'Action Painting, ma la ricerca è tutta esternalizzata nella società. Il volto di Dio non è nella tua anima ma nel rapporto con le altre anime.

Scroppo non presenta alcuna suggestione Pop, ma, nel periodo 1964-1970 (sul quale la critica non si sofferma mai), il tono delle sue opere è più estroverso e più libero.

In *Immagini N. 5* (S22-1963), gli elementi costitutivi del periodo 'informalÈ, cioè i segni neri proto-concettuali, vengono raccolti su un ipotetico pavimento, come delle foglie morte, in attesa di essere rimosse dall'aspirapolvere della storia.

Siamo nel 1963 ed Ezio Gribaudo (1934), una sorta di Indiana Jones dell'arte torinese, con *Primavera* (T4-1963), ci da un'opera chiaramente 'newyorkesÈ influenzata da Pollock e de Kooning.

Ricerche (T5-1963) di Giacomo Soffiantino (1929-2013) si muove già in una direzione più complessa rispetto al semplice 'naturalismo informale'. Egli inizia a scavare negli anfratti degli organismi per ricercarvi l'origine della vita, dove la vita è luce, che proviene dall'interno stesso delle cose, che fa emergere brandelli di verità, ma che spesso, come in Turner, abbaglia e la verità sfuma come le ombre nella caverna di Platone.

La *Panoplia* (T6-1964) di Gino Gorza (1923-2001) è un bassorilievo monocromatico dove, sulla superficie di un monolito che ricorda *2001 Odissea nello Spazio*, sono tracciati dei moti ascensionali. La mente corre ai bassorilievi di Donatello, quelli carichi di persone ammassate e concitate davanti ai miracoli (Altare del Santo a Padova, Pulpito di San Lorenzo a Firenze). Una preghiera.

Sembra che la dimensione spaziale del bassorilievo sia il massimo 'sfondamento' della tela che gli artisti torinesi in questa fase si permettono, Gribaudo, Gorza, ora Mario Surbone (1932) in *Senza Titolo* (T7-1964). Il segno è appena modanato, l'uso del nero è solo grafico ed i colori sono tenuti al minimo, sia per numero che tonalità. La composizione è tenuta in piedi da sottili rimandi ed analogie fra le parti. Diviso il quadro in due parti (proporzione 13:10), il tema è l'equilibrio fra un rettangolo superiore verde scuro che 'pesa' 13 ed uno bianco inferiore che pesa geo-

metricamente solo 10. Il tutto viene ottenuto con gli interventi grafici del nero, che, in parte alleggeriscono ed in parte legano. Ma i mezzi messi in campo sono estremamente 'poveri' e rischiano di non essere sufficienti a rinforzare il bianco sottostante che la tonalità di verde superiore rende ancora più atono. Ecco allora intervenire il 'portalÈ rosa in basso a destra ad 'architravarÈ il bianco, solo per quel poco che basta (era nero e poi è stato alleggerito col rosa).

Scansioni tre II (S23-1964) è paradigmatico della nuova fase 'estroversa' percorsa dal Nostro: innanzitutto, la suddivisione dello spazio in tre distinte fasce verticali (proporzione 35:40:35), cosa mai fatta nei precedenti 38 anni di pittura. Il tradizionale spazio centrale su fondo uniforme viene qui portato in primo piano, mentre viene definito un secondo piano, con una propria 'prospettiva' di fondo. Inoltre, la composizione 'esce dal quadro', si intuisce che continua al di là dei confini della cornice. Per ultimo, i colori in primo piano allegri e luminosi e, anche questa è una relativa novità, la luce che avvolge il quadro non è uniforme, ma differenziata per piani.

Giorgio Griffa (1936) è stato allievo di Scroppo dal 1960 al 1963, cosa che ricorda con molto affetto in una testimonianza del 1974. In *Complementare* (T8-1967), il tema è simile a quello del quadro di Surbone: un quadrato è diviso in due parti, con proporzione 2:1; una delle due, la maggiore, è bianca, mentre l'altra, più piccola e posta inferiormente ed è intensamente colorata. Come si equilibra il tutto? Griffa non opera per tentativi come Surbone (la sua situazione col bianco sopra e più grande è più facile), ma risolve il tutto con un colpo solo: seziona il rettangolo bianco con una fascia grigia che si infigge in quello sottostante, posta in una posizione verso sinistra sempre in proporzione verticale 2:1. In tal modo la fascia sinistra forma una L di pari spessore con quella bassa e la zona bianca a destra rimane ancora un quadrato ma di dimensioni minori. L'equilibrio è raggiunto riducendo le dimensioni della zona bianca soprastante con un semplice artificio grafico.

Verticalismi primordiali (S24-1967) è un altro esempio della fase 'estroversa' di Scroppo, dove i colori, vivacissimi, creano piani, dinamiche, deflagrano, tanto che ha dovuto reintrodurre le due quinte scure ai lati per controllare la composizione.

Interessante è anche la ricerca che svolge sul segno nero che aveva contrassegnato il periodo informale: sottratto al gesto ed alla materia, esso diventa un elemento grafico risonante le scritture orientali: *Bipolarità* (S25-1968).

Figura nel paesaggio (T9-1970) appartiene ancora alla fase di espressionismo organicistico di Piero Ruggeri (1930-2009): sostanzialmente monocromatica, come quasi tutte le sue opere, si impone per il suo spirito 'gotico', con una concitazione degli spazi molto 'sturm und drang'. L'abilità tecnica e la sicurezza della mano sono sublimi.

Viluppo (S26-1970) è un piccolo capolavorodel-l'estroversismo *Sixties* di Scroppo. Le volute nere sono tracciate con un sottile piacere sensuale. I colori sono vivaci ed allegri e la quinta blu lungo il margine sinistro non chiude la composizione ma anzi la allarga fuori dai limiti della tela.

Blocco rosso (S27-1970) conclude la 'fase estroversa' della seconda metà degli anni Sessanta ed ha tutte le caratteristiche di una 'prova d'artista', dell'estremo tentativo di capire se dietro la pittura di *Verticalismi primordiali* (S24) vi sia un futuro, che, per Scroppo, vuol dire «comprendere l'anima del futuro». Vengono stese grandi campiture di colori vivaci, quasi primari, come a verificarne la tenuta. La domanda sottesa è «reggerà la barca che abbiamo costruito in questi anni fantastici alle onde ed ai tornadi che stanno per arrivare? E l'interrogativo non riguarda solo l'oggetto (o soggetto) della pittura, ma la pittura stessa. L'uso stesso del pennello va in discussione. Con le grandi composizioni all'aerografo che seguiranno negli anni '70 Scroppo torna alla sua profonda spiritualità: le opere saranno d'ora in poi pura luce, quella luce che, come dicevamo agli inizi, è di mezzi toni, che raramente fa risaltare i contrasti, una luce di transizione dal buio, sospesa e ineluttabile fra l'attesa e la speranza.

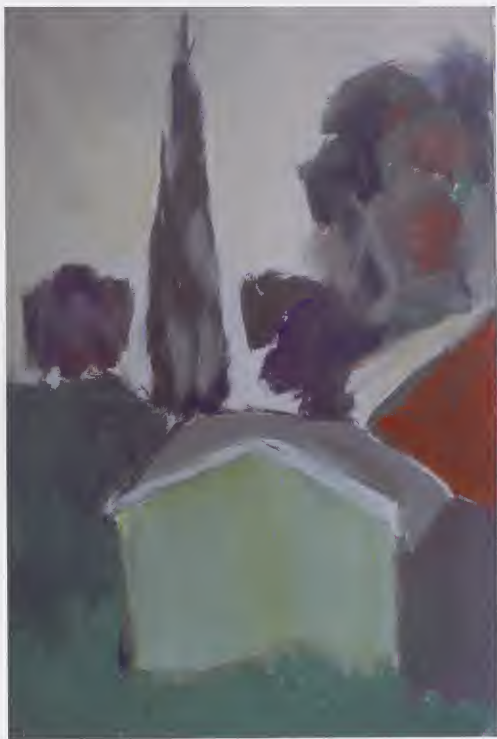
Quella luce tutto avvolge e come nelle conclusioni della Divina Commedia «*sì come rota ch'igualmente è mossa, l'amor che move il sole e l'altre stelle.*»

Opere esposte

S1

Filippo Scroppo - *Alpeggi*

28x50 - Olio su tavola - 1938

1945 - 1950

S2

Filippo Scroppo - *Cipresso e casa*

80x60 - Olio su tela - 1946

1945 - 1950

S3

Filippo Scroppo - *O monts, ô mes valées*

40x47 - Olio su tela - 1947

1945 - 1950

S3.1

Filippo Scroppo - *Profilo muliebre*

54x32 - Olio su teavola - 1947

1945 - 1950

S4

Filippo Scroppo - *Case*

62x47 - Olio su tavola - 1947

1945 - 1950

S5

Filippo Scroppo - *Immagine*

60x50 - Olio su tela - 1948

1945 - 1950

S6

Filippo Scroppo - *Studio per architetture*

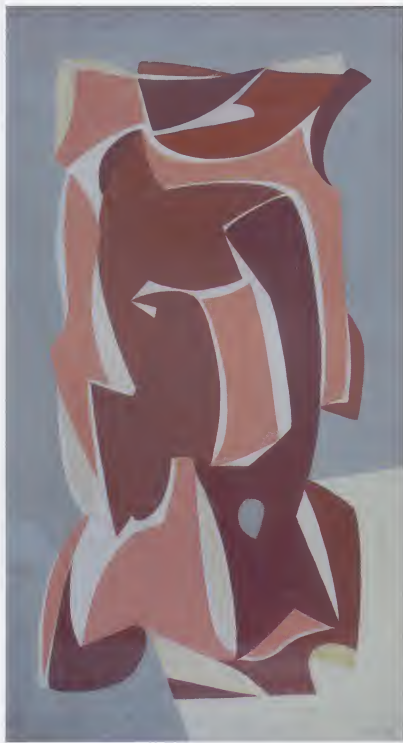
56x70 - Olio su tela - 1949

1945 - 1950

S7

Filippo Scroppo - *Composizione orizzontale*

60x100 - Olio su tela - 1949

S8

Filippo Scroppo - *Composizione*

100x55 - Olio su tela - 1949

1945 - 1950

S9

Filippo Scroppo - *Composizione*

70x50 - Olio su tela - 1950

1951 - 1956

S10

Filippo Scroppo - *Elementi ritmati*

120x140 - Olio su tela - 1952

1951 - 1956

S11

Filippo Scroppo - *Forme su fondo azzurro*

100x60 - Olio su tela - 1953

1951 - 1956

S12

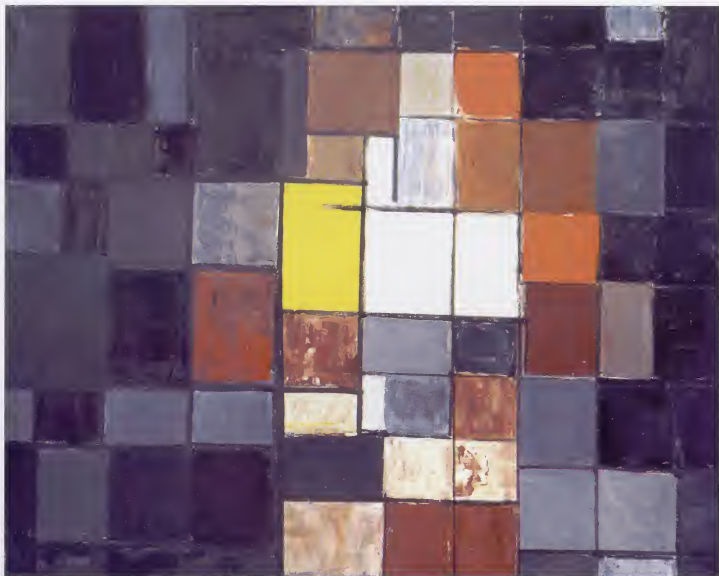
Filippo Scroppo - *Architetture*

45x80 - Olio su tela - 1953

G1

Albino Galvano - *Caduta dell'eone*

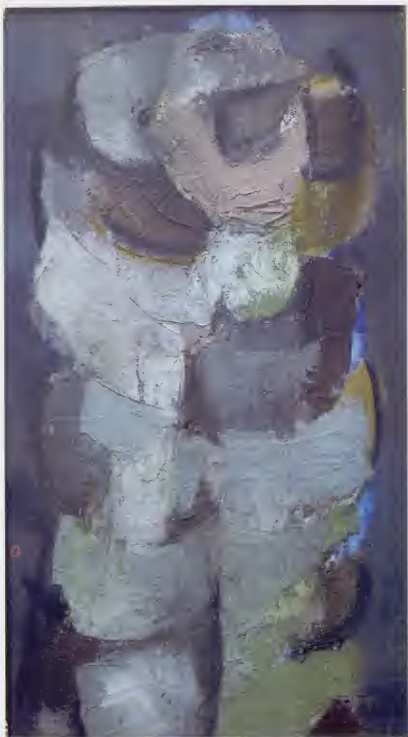
114x84 - Olio su tela - 1953

1951 - 1956

G2

Albino Galvano - *Pacato*

90x110 - Olio su tela - 1954

1951 - 1956

S13

Filippo Scroppo - *Elevazione*

89x56 - Olio su tela - 1955

1951 - 1956

T1

Luca Crippa - *Trucioli*

48x33 - Tempera e olio su carta - 1956

1957 - 1962

S14

Filippo Scroppo - *Composizione falcata*

130x100 - Olio su tela - 1958

S15

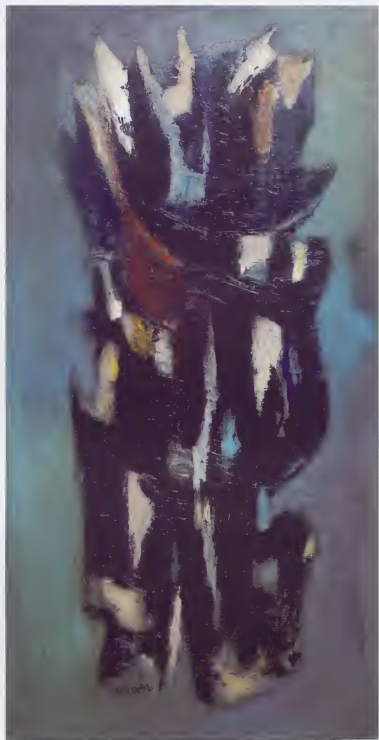
Filippo Scroppo - *Arborescenze*

80x80 - Olio su tela - 1958

S16

Filippo Scroppo - *Ritmi*

118x65 - Olio su masonite - 1959

1957 - 1962

S17

Filippo Scroppo - *Ascendenze sul grigio*

150x70 - Olio su tela - 1960

1957 - 1962

S18

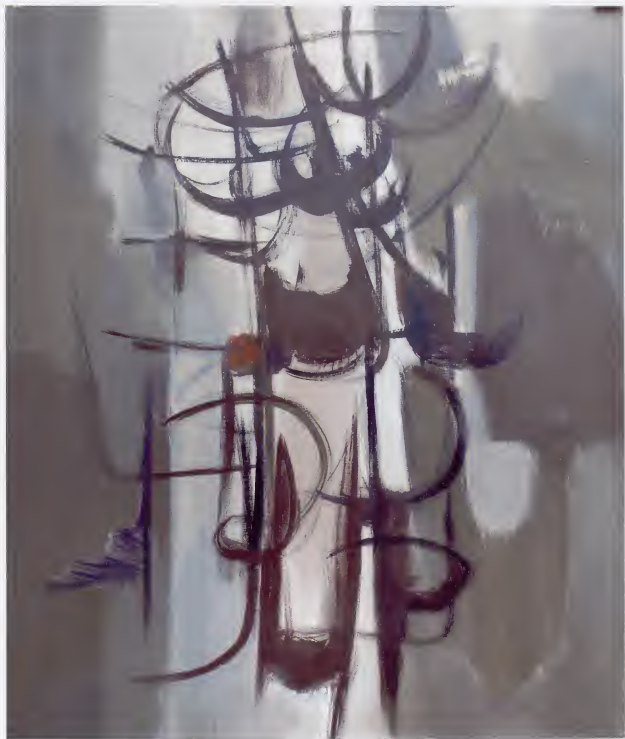
Filippo Scroppo - *Arborescenze sul giallo*

80x80 - Olio su tela - 1960

1957 - 1962

T2

Sergio Saroni - *Paesaggio alpestre*

50x60 - Mista su tela - 1960

S19

Filippo Scroppo - *Forme rampanti*

120x100 - Olio su tela - 1961

1957 - 1962

S20

Filippo Scroppo - *Immagini brune*

150x120 - Olio su tela - 1961

1957 - 1962

S21

Filippo Scroppo - *Trofeo sul rosso*

108x78 - Olio su tela - 1962

1957 - 1962

T3

Giorgio Ramella - *Ipotesi*

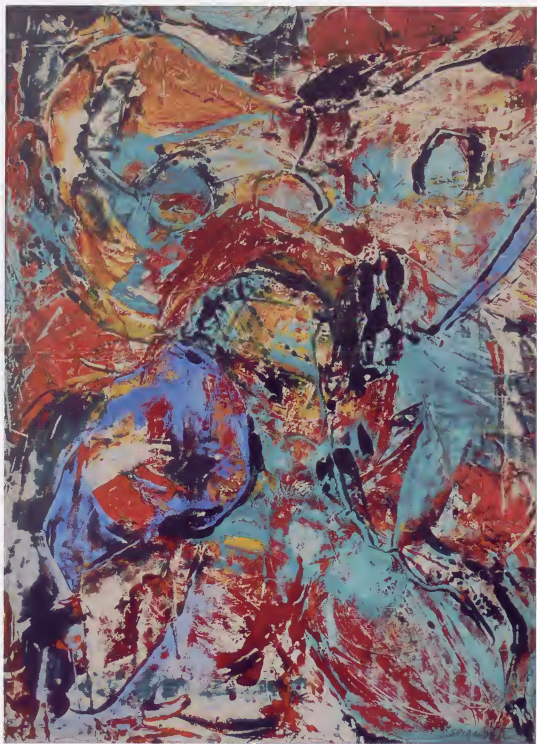
30x35 - China su carta - 1962

1963 - 1970

S22

Filippo Scroppo - *Immagini n. 5*

50x70 - Olio su carta - 1963

1963 - 1970

T4

Ezio Gribaudo - *Primavera*

90x64 - Olio e smalto su tela - 1963

1963 - 1970

T5

Giacomo Soffiantino - *Ricerche*

50x33,5 - Mista su carta - 1963

1963 - 1970

S23

Filippo Scroppo - *Scansioni tre II*

80x110 - Olio su tela - 1964

1963 - 1970

T6

Gino Gorza - *Panoplia*

110x42 - Olio su masonite - 1964

1963 - 1970

T7

Mario Surbone - *s.t.*

65x55 - Olio su tela - 1964

1963 - 1970

T8

Giorgio Griffa - *Complementare*

60x60 - Olio su tela - 1967

S24

Filippo Scroppo - *Verticalismi primordiali*

180x100 - Olio su tela - 1967

1963 - 1970

S25

Filippo Scroppo - *Bipolarità*

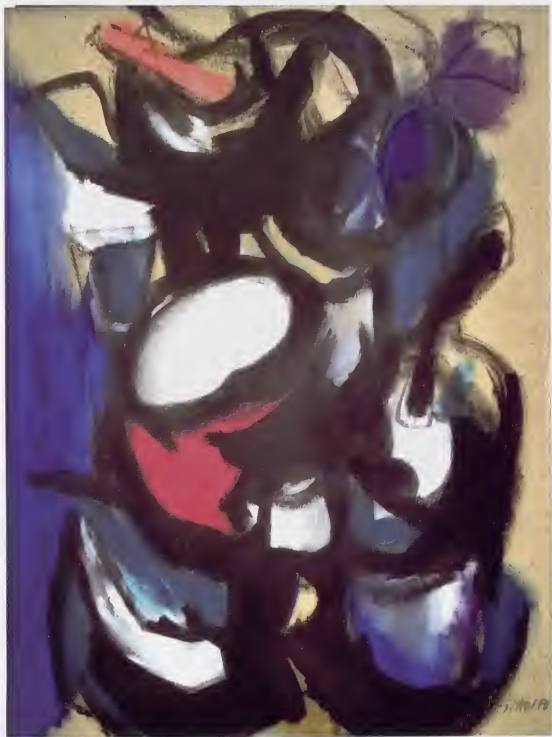
50x60 - Olio su tela - 1968

1963 - 1970

T9

Piero Ruggieri - *Figura nel paesaggio*

60x80 - Olio su tela - 1970

1963 - 1970

S26

Filippo Scroppo - *Viluppo*

80x59,5 - Olio su tela - 1970

1963 - 1970

S27

Filippo Scroppo - *Blocco rosso*

100x70 - Olio su tavola - 1970

Filippo Scroppo e l'arte contemporanea a Torre Pellice

LUCA MOTTO

Certamente non è casuale che dall'immediato dopoguerra siano state ospitate esposizioni di arte contemporanea a Torre Pellice, centro di grandi tradizioni e capitale mondiale della Chiesa Valdese, le cui popolazioni serbarono vivi quei valori culturali oscurati dal secondo conflitto mondiale.

Nel 1949, in linea con la fervente proposta di ripresa morale e formativa che animò gli intellettuali e gli artisti piemontesi, Filippo Scroppo decise di varare nella piccola provincia delle Valli valdesi la prima *Mostra d'arte contemporanea* che perdurò per quarantuno edizioni fino al 1991, affiancata da manifestazioni come l'*Autunno Pittorico* (1959 -1964) e il *Premio Nazionale del Disegno* (1963 -1990)[1].

Ripercorrere quasi mezzo secolo di rassegne incentrate sull'arte contemporanea, significa ricordare la figura di Filippo Scroppo e il suo compito di carattere pedagogico e divulgativo orientato verso una comprensione socialmente allargata dei fenomeni artistici più attuali[2]. Le mostre di Torre Pellice - sempre organizzate all'insegna di una notevole tempestività nel segnalare le molteplici correnti estetiche che si avvicendarono sulla scena figurativa nazionale e internazionale - furono coadiuvate da posizioni critiche avulse da qualsiasi tipo di fuorviante settarismo.

Considerando il periodo compreso tra il 1949 e il 1991, si possono individuare tre fasi nell'ambito dell'attività espositiva di Torre Pellice[3].

La prima, circoscrivibile agli anni Cinquanta, s'inserì all'interno del dibattito fra realismo e astrattismo che esplose nell'immediato dopoguerra. Per sradicare ogni tipo di coinvolgimento passatista si posero a confronto i maestri affermati con le nuove correnti della pittura e della scultura che prendevano forma in Italia, al fine di offrire al visitatore un corretto termine di verifica storica. Accanto a figure come Morandi, De Pisis, Carrà, Cremona, Campigli, Sironi e De Chirico si accostarono i nomi nuovi di Basaldella, Birolli, Cassinari, Morlotti, Pizzinato, Santomaso, Turcato, Vedova, Moreni, Spazzapan, Cherchi, Garelli, Mastroianni e l'ampio ventaglio di proposte dei gruppi italiani appartenenti al Movimento Arte Concreta M.A.C. (1950).

La necessità di un'apertura venne esplicitata tramite l'accoglimento dell'arte d'oltralpe (in linea con la serie di mostre torinesi *Francia-Italia,* svoltesi dal 1951 al 1961). Nel triennio 1953-55, a Torre Pellice furono presenti i massimi protagonisti dell'arte francese d'inizio secolo e le nuove leve portatrici di un linguaggio post-cubista e astratteggiante (Matisse, Chagall, Picasso, Braque, Leger, Mirò, Prassinos, Manessier, Le Moal, Singier e Gischia).

Se già nel 1954 in un'unica sala emersero precocemente gli «ultimi naturalisti» piemontesi (Ruggeri, Saroni, Merz, Aimone, Tabusso, Francesco Casorati e Mauro Chessa), risale tuttavia al 1957 il primo aggiornamento sulle ricerche informali torinesi (Carena, Ruggeri, Saroni, Soffiantino, Merz, Rambaudi, Parisot, Galvano, Levi Montalcini e gli scultori Cherchi e Garelli). Degne di nota, tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta, furono le presenze di Jorn, Fontana (1957), Giò e Arnaldo Pomodoro (1958), Hartung, Fautrier, Matta (1961), Wols e Mathieu (1962).

La seconda fase si aprì nel 1963. Insieme a Twombly, Bluhm, Vedova, Accardi e Gallizio, comparvero alcuni tra i protagonisti del post-informale nazionale e internazionale: Carena, Rotella, Baj, Christo, César, Rauschemberg (1964) e i pop artisti torinesi Pistoletto, Mondino, Devalle e Gribaudo. Accanto alle tendenze pop, nel 1965 vennero proposti lavori più legati al filone scientifico e tecnologico dell'Arte programmata (Castellani, Bonalumi, Alviani e il Gruppo N).

Nel 1969 oltre alle ricerche oggettuali (Ceroli, Bonelli, Festa, Gallina, Nespolo e Devalle), analitiche e minimali (Griffa, Gastini, Morales, Verna, De Alexandris e Gandini), per la prima volta a Torre Pellice esposero alcuni tra i protagonisti dell'Arte povera (Kounnelis, Paolini, Piacentino e Zorio).

Negli anni Settanta, rinunciando ad un confronto critico internazionale (fatta eccezione per l'incursione del 1975 riguardante la Body art), le mostre assunsero un carattere di ricognizione e approfondimento delle tendenze esistenti, soprattutto a livello regionale, fra le quali vanno ricordate l'Arte cinetica e la Nuova Geometria nel 1970 (Fogliati, Lora Totino, Nelva, Nuzzolese, Rotta Loria, Torchio, De Alexandris, Gorza e Surbone), il Pop nel

1971 (Carena, Pistoletto, Gilardi, Mondino, Nespolo, Gallina, Gambino e Devalle), l'arte di contenuto politico e sociale (1973 e 1975), una revisione storico artistica del Secondo Futurismo torinese (1976) e le ricerche analitiche e concettuali (1977 e 1978). Ad affiancare le rassegne vi furono anche personali che documentarono talune prospettive della parabola pittorica di Filippo Scroppo (1977, 1978, 1979 e 1980).

L'impegno artistico e organizzativo di Scroppo è indissociabile dalla collezione di opere che venne a costituirsi a partire dagli anni Cinquanta (per la generosità di artisti, collezionisti, galleristi e per l'acquisizione delle opere premiate alle iniziative torresi dell'*Autunno Pittorico* e del *Premio Nazionale del Disegno*) e che l'artista donò alla collettività con il preciso intento di costituire un'istituzione museale.

Una precoce esposizione permanente del primigenio corpus di dipinti (una quarantina) avvenne, seppur per un limitato numero di anni, già nel 1963. Si dovrà attendere il 1975 affinché tale nucleo artistico, per la sua rilevanza culturale, fosse ufficialmente riconosciuto dall'Amministrazione comunale come Civica Galleria d'Arte Contemporanea, (aperta al pubblico nel 1977, nella provvisoria sede del locale Museo Valdese)[4].

Gli anni Ottanta rappresentarono la fase conclusiva del ciclo di mostre organizzate da Scroppo, il quale dedicò le sue ultime energie alla ricerca, purtroppo infruttuosa fino alla sua morte, di una sistemazione stabile della collezione.

La mostra del 1986 esibì al pubblico per la prima volta l'intera raccolta civica (allora costituita da duecento settantatré pezzi), destinata tre anni più tardi a ritornare in blocco nei depositi comunali.

Accanto a rassegne di approfondimento e di bilancio - come la mostra riguardante il M.A.C. italiano (1982), le retrospettive dedicate a Filippo Scroppo (1984) e a Paolo Paschetto (1985) e le riedizioni del *Premio Nazionale del Disegno* (1990) e dell'*Autunno Pittorico* (1991) - riprese l'attività di documentazione delle tendenze in corso. Si ricorda una sezione incentrata sulla Mail art (1980) e gli ultimi appuntamenti orientati verso il rinnovato rapporto tra la ricerca artistica e le nuove tecnologie elettroniche e telematiche: *La caverna elettronica* (1987) e *Il linguaggio simulato: concettuale e archetronico in Italia negli anni '90* (1989).

Se con le sue quarantuno edizioni, la *Mostra d'arte contemporanea* può essere considerata un'occasione culturale di grande rilevanza non solo territoriale, ancora agli inizi degli anni Novanta, nonostante gli sforzi profusi da Filippo Scroppo e dagli organizzatori, la Civica Galleria d'Arte Contemporanea seguitava ad essere priva di una sede stabile. Era indispensable quindi trovare una sistemazione logistica della struttura museale.

Eredi della volontà di Scroppo, i membri dell'Associazione *Amici della Galleria d'Arte Contemporanea di Torre Pellice*, costituitasi nel 1992, si prodigarono per promuovere, in collaborazione con l'Amministrazione comunale, l'attivazione della Civica Galleria mediante l'ottenimento di una sede permanente, la valorizzazione del suo patrimonio di opere d'arte a livello conservativo e di documentazione catalografica, nonché la programmazione di attività artistico-culturali e didattiche.

Una soluzione riguardante la funzione espositiva si profilò nel 1994, quando gli ex laboratori dell'Istituto Capetti di Torre Pellice furono individuati come sede definiva per la Civica Galleria[5]. La ripresa delle rassegne d'arte temporanee (che tutt'oggi si svolgono con regolare frequenza) garantì un adeguato rilancio della struttura. Rimane tuttavia irrisolta la sistemazione permanente dell'intera raccolta civica, che conta oggi circa cinquecento opere fra pittura, scultura, disegno, grafica e fotografia, fruibile al pubblico solo in minima parte in occasioni di mostre tematiche[6].

Note

1 Sulle quarantuno edizioni della *Mostra d'arte contemporanea* si rimanda all'ampia bibliografia conservata presso la Civica Galleria di Torre Pellice.

2 Si veda una selezione degli scritti critici di Filippo Scroppo in, *XL Mostra d'Arte Contemporanea. 11° Premio Nazionale «Biennale del Disegno». Raccolta scritti critici di Filippo Scroppo (1946-1990)*, catalogo della mostra (Torre Pellice, Comunità Montana Val Pellice, 28 luglio - 30 settembre 1990), Luserna San Giovanni 1990.

3 Sulla situazione artistica piemontese dal dopoguerra agli anni Ottanta si veda almeno, POLI, F. (a cura di), *Arte in Piemonte, Il Novecento*, Priuli & Verlucca Editori, Torino 2007.

4 Sulla sede museale della Civica Galleria presso il Museo Valdese di Torre Pellice si veda, AVANZINI, L., *Guida storico turistica della Val Pellice*, Pro Loco, Torre Pellice 1977, p. 127. Le opere esposte nelle tre sale erano cento trentuno.

5 Sulla mostra inaugurale (1994) dell'attuale sede espositiva si veda, BALZOLA, A. e MANTOVANI, P. (a cura di), *Filippo Scroppo, e la Galleria d'Arte Contemporanea di Torre Pellice* catalogo della mostra (Torre Pellice, ex Istituto Professionale Capetti, 6 - 28 agosto 1994), Franco Masoero Edizioni d'Arte, Torino 1994.

6 La raccolta museale rispecchia, attraverso le personalità più significative, gli sviluppi delle principali tendenze che si sono confrontate e succedute, in particolare sulla scena artistica torinese e piemontese, dal secondo dopoguerra agli anni Ottanta.

Note biografiche

ERICA SCROPPO

Filippo Scroppo nasce a Riesi (Caltanissetta) il 1 gennaio 1910, primo di undici fratelli. I genitori, e i quattro nonni, erano valdesi e la madre, come le sue cinque sorelle, era una colonna della Chiesa e delle Scuole valdesi di cui ancor oggi perfino le giovani generazioni hanno memoria. Fin da bambino rivela un precoce ingegno e una forte predisposizione verso ogni forma artistica. Portato per la musica, recita, scrive, disegna, dipinge, scolpisce e legge avidamente tutto quello che trova a casa sua e dalle varie zie. Decisiva è l'influenza nella sua formazione della figura di Arturo Mingardi, ex teologo cattolico modernista che, divenuto pastore valdese, scelse come primo incarico Riesi (1918-1930). Adottò intellettualmente il giovane Filippo a cui diede a disposizione la sua vasta biblioteca e a cui trasmise la sua cultura e la sua passione per ogni tipo di sapere, musica inclusa. Funse da tramite tra il pittore in erba e l'affermato pittore e incisore Paolo Paschetto che incontrava regolarmente a Torre Pellice in occasione del Sinodo valdese. Paschetto ne vide alcuni disegni e tramite lo zio diede preziosi consigli al ragazzo che anche da adulto lo considerò sempre il suo vero maestro. Scroppo a parte questo insegnamento a distanza fu infatti del tutto autodidatta. All'inizio degli anni '30 il servizio militare lo porta a Firenze e in Nord Africa. Soggiorna poi a Firenze, Roma e Milano, visitando tutti i musei e le gallerie esistenti. Ovunque vada si porta dietro colori e tavolozza e dipinge instancabilmente.

Nel 1934 fu inviato come delegato siciliano a un raduno di giovani evangelici nelle Valli Valdesi, dove si sentì nella Terra Promessa. Nel 1934 si trasferì quindi in Piemonte, dove visse sempre tra Torino e la Val Pellice. Per accontentare la famiglia a Torino si iscrisse all'Università (Facoltà di Lettere) dove strinse amicizie durate una vita come quella con Albino Galvano, filosofo, critico e pittore. Intreccia contatti con l'ambiente artistico e culturale torinese, la sua produzione pittorica si fa via via più matura e ne emerge un suo stile prettamente personale. Conclusa la laurea, Scroppo, che nei suoi giovani anni siciliani aveva fatto parte di gruppi di evangelizzazione, decide di iscriversi alla Facoltà valdese di Teologia, a Roma. Sempre in bilico tra la vocazione artistica e quella pastorale, deve però interrompere gli studi a causa della guerra che lo vede richiamato alle armi. Antifascista da sempre, sarà in contatto con la Resistenza in Piemonte e in Lombardia e diverrà membro del CLNAI (Comitato di Liberazione Nazionale Alta Italia).

Espone il primo quadro nel 1940 alla III Provinciale del Sindacato delle Belle Arti a Torino. Nel 1944 dipinge il drammatico *Incendio in Val Pellice – Rappresaglia nazista* che molti anni dopo gli varrà il Premio della Resistenza della Regione Piemonte che ne è ora proprietaria. Ma è nel dopoguerra che la sua arte sboccia in una produzione nuova e vastissima ed esplodono pure le sue mille attività di suscitatore di idee, di comunicatore, di organizzatore di cultura, in ogni direzione e campo possibile. Non solo mise in piedi il Sindacato Pittori e Scultori ma oltre a collaborare a riviste di cultura come *Agorà* e la *Fiera Letteraria*, scrisse su *l'Unità* nazionale e piemontese, dove per anni fu firma regolare nella famosa «Terza Pagina», quella della cultura. Accanto a quelle di Cesare Pavese, Massimo Mila, Natalia Ginzburg, Raf Vallone... Nel fervore della rinata cultura libera, fuori Piemonte incontrò e divenne amico di Elio Vittorini e Vitaliano Brancati, come lui siciliani, e strinse un legame particolare, grazie alla pittura, con Mario Mafai (padre di Miriam) e Guttuso. Come se non bastasse fu candidato alle prime elezioni comunali di Torino nella lista social-comunista e fece la campagna in tandem con un timido giovane allora sconosciuto: Italo Calvino, che Pavese gli aveva portato varie volte nello studio – entrambi silenziosissimi – e che gli aveva chiesto un giudizio sul manoscritto

del suo primo romanzo. Il giudizio era stato entusiastico, il romanzo era *Il Sentiero dei Nidi di Ragno*. Nel 1947 riuscì pure a sposarsi, nel tempio valdese di Corso Vittorio Emanuele con una fanciulla conosciuta nel '40, Lucia Gallo, insegnante, poetessa, scrittrice. Piemontese non conformista, appassionata di letteratura-soprattutto francese e inglese- ne divideva l'amore per l'arte e subì il fascino trasgressivo di questo protestante di Sicilia dagli occhi verde mare.

Nel '47 la sua pittura si orienta verso forme decisamente astratte, ma l'anno cruciale è il 1948: Felice Casorati, nonostante le differenze stilistiche e tra la risentita sorpresa di molti suoi allievi «storici», sceglie il prorompente outsider siciliano come proprio assistente all'Accademia delle Belle Arti. Con Casorati, Prampolini, Soldati, Menzio, Galvano, Mino Rosso e Cremona fonda l'*Art Club* di cui diviene segretario e di cui organizzerà la prima mostra nel Palazzo Carignano. Per le elezioni del 18 aprile Scroppo compone un suggestivo manifesto per il Fronte popolare. Viene invitato per la prima volta a partecipare alla Biennale di Venezia e, a dicembre, gli nasce la prima figlia.

Da allora amicizie, legami, contatti, incontri, mostre in Italia e all'estero, premi sono incalcolabili. Nell'estate del 1949 risponde con entusiasmo alla richiesta del Professore del Collegio Valdese Attilio Jalla di organizzare nei suoi locali una mostra di Arte Contemporanea di tipo didattico divulgativo in concomitanza con il Sinodo per cui confluivano membri da tutti Italia e osservatori e delegati da varie parti d'Europa e del mondo. L'avanguardia artistica accetta con entusiasmo: con Albino Galvano e il collezionista Leopoldo Bertolè nel Comitato artistico, Scroppo ne è il Segretario. Casorati inaugurò l'esposizione con una prolusione nell'Aula sinodale, vi furono concerti e dibattiti; la mostra che doveva essere una tantum fu la prima di una lunga serie di rassegne annuali di cui l'ultima ebbe luogo nel '91. Questa sua nuova posizione gli dà, insieme alla critica d'arte che continua a esercitare, una collocazione unica e decisamente anomala nel mondo dell'arte. Artista egli stesso invita e presenta pittori e scultori con cui a volte dissente in teoria, da artista, ma che nondimeno da critico e operatore culturale giudica rappresentativi e importanti ai fini di una corretta rappresentazione dell'Arte moderna e contemporanea.

Oltre a coprire la scena torinese (sempre presenti Carol Rama, Paola Levi Montalcini, Mastroianni, Menzio, Spazzapan, Gallizio, Carlo Levi,...), la mostra si allarga al campo nazionale e internazionale presentando artisti conosciuti e affermati. I contatti sono con artisti e gallerie in Italia, Europa, America: se le prime esposizioni presentavano accanto a Carrà, Morandi, Campigli, De Chirico, i «fratelli maggiori» stranieri Matisse, Picasso, Braque Chagall, presto il pubblico spesso scandalizzato si trovò davanti a Fontana, Christo, Pistoletto, Burri, Munari, Dorazio, Merz, Dorfles, Gribaudo, Nespolo, Schifano... E grazie anche alla Biennale del Disegno per i giovani fino ai 35 anni furono promossi artisti come Giuliano, Gorza, Griffa, Gastini, Giulio Paolini, Ruggeri.

Intanto Filippo Scroppo proseguiva nella sua ricerca personale: nel '52 con Galvano Parisot e Biglione fonda la sezione torinese del MAC (Movimento Arte Concreta) e in quell'anno è di nuovo invitato alla Biennale con cinque opere. Vi ritornerà altre due volte. Poi a partire dal '57 elabora uno stile tutto suo - le tipiche «arborescenze» informali con cui ancora una volta nel 1962 presenterà, nuovamente alla Biennale veneziana una produzione tutta nuova.

Dal 1971 un'ultima felice svolta: l'adozione dell'aerografo per produrre le eteree luminose forme che qualcuno ha chiamato spaziali e che per la prima volta sono presentate nella Galleria 3A di Torino nel 1974.

Ha partecipato a varie edizioni della Quadriennale romana e della Quadriennale torinese, alle rassegne del Piemonte artistico e culturale, con collettive nei principali centri artistici europei in Francia, Germania, Austria, Svizzera, Olanda, Danimarca e Scandinavia, Principato di Monaco, Polonia, S Marino e in Sud Africa e Australia.

Di notevole importanza: Nel 1982 Generazione anni 10 a Rieti e nel 1983 la mostra bolognese: l'informale in Italia e Autoritratti del '900 per gli Uffizi di Firenze.

Personali di rilievo: Torino, Milano, Asti, Roma, Pavia, Bologna, Palermo, Neuchatel, Ginevra, Torre Pellice, La Spezia, Washington. Personali antologiche: a cura della regione Piemonte: 1979, 1985. Postuma: Accademia Albertina 2004-2005.

Sue opere figurano, oltre che in innumerevoli collezioni private e pubbliche, tra cui quella della Regione Piemonte, in vari musei e gallerie d'arte moderna tra cui quelle di Helsinki, Neuchatel, Roma, Torino, La Spezia, Livorno, Arezzo, Modena, Torre Pellice, Bologna, Pisa, Washington. Ben due suoi autoritratti (1938, 1943) figurano nel Corridoio Vasariano che ospita la collezione «Maestri del '900» negli Uffizi di Firenze.

Ha insegnato all'Accademia delle Belle Arti di Torino dal 1948 al 1980

Scuola di pittura: dal 1955, prima nello studio «storico» di corso S Maurizio 19, fino alla sua demolizione, poi nei locali sovrastanti la chiesa greco-ortodossa di via Giolitti - piazza Cavour 14 e infine a casa propria in via della Rocca 22, fino ai primi anni '80 ha tenuto una scuola privata che ha generato una folta schiera di ammiratori e seguaci e una serie non indifferente di artisti, da Griffa a Maggia a Scanu a Politano... Ancor oggi «gli allievi di Scroppo» sono un gruppo affiatato, unito dai ricordi e molto affezionato, artisticamente come umanamente, al rimpianto Maestro.

Tra i numerosi critici e scrittori che si sono occupati di lui si contano: Prampolini, Galvano, Carluccio, Guasco, Bernardi, Dragone, De Micheli, Valsecchi, Arcangeli, Du Montel, Dorfles, Sauvage, De Grada, Calvino, Argan, Mila, Sanguineti, Lepore, Ragghianti, Passoni, Brizio, Chiapatti, Bandini, Rosci, Romano, P. Levi, Mantovani, Mulatero, Roberto, Fossati, Cabutti, Caramel, Pistoi.

Opere esposte

S1 – 1938 Filippo Scroppo – Alpeggi – 28x50 – olio su tavola

1945-1950

S2 – 1946 Filippo Scroppo – Cipresso e casa – 60x80 – olio su tela
S3 – 1947 Filippo Scroppo – O monts, ô mes vallées – 47x40 – olio su tela
S3.1 – 1947 Filippo Scroppo – Profilo muliebre – 54x32 – olio su tavola
S4 – 1947 Filippo Scroppo – Case – 47x62 – olio su tempera
S5 – 1948 Filippo Scroppo – Immagine – 60x50 – olio su tela
S6 – 1949 Filippo Scroppo – Studio per architettura – 56x70 – olio su tela
S7 – 1949 Filippo Scroppo – Composizione orizzontale – 60x100 – olio su tela
S8 – 1949 Filippo Scroppo – Composizione – 100x55 – olio su tela
S9 – 1950 Filippo Scroppo – Composizione – 70x50 – olio su tela

1951-1956

S10 – 1952 Filippo Scroppo – Elementi ritmati – 140x120 – olio su tela
S11 – 1953 Filippo Scroppo – Forma su fondo azzurro – 100x60 – olio su tela
S12 – 1953 Filippo Scroppo – Architetture – 80x45 – olio su tela
G1 – 1953 Albino Galvano – Caduta dell'eone – 114x84 – olio su tela
G2 – 1954 Albino Galvano – Pacato – 90x110 – olio su tela
S13 – 1955 Filippo Scroppo – Elevazione – 89x56 – olio su tela
T1 – 1956 Crippa Luca – Trucioli – 48x33 – tempera e olio su carta

1957-1962

S14 – 1958 Filippo Scroppo – Composizione falcata – 130x100 – olio su tela
S15 – 1959 Filippo Scroppo – Arborescenze – 80x80 olio su tela
S16 – 1959 Filippo Scroppo – Ritmi – 118x65 – olio su masonite
S17 – 1960 Filippo Scroppo – Ascendenze sul grigio – 70x150 – olio su tela
S18 – 1960 Filippo Scroppo – Arborescenza sul giallo – 80x80 olio su tela
T2 – 1960 Sergio Saroni – Paesaggio alpestre – 50x60 – mista su tela
S19 – 1961 Filippo Scroppo – Forme rampanti – 120x100 – olio su tela
S20 – 1961 Filippo Scroppo – Immagini brune – 150x120 – olio su tela
S21 – 1962 Filippo Scroppo – Trofeo sul rosso – 78x108 – olio su tela
T3 – 1962 Ramella Giorgio – Ipotesi – 30x35 – china su carta

1963-1970

S22 – 1963 Filippo Scroppo – Immagini n.5 – 50x69 – olio su tela
T4 – 1963 Gribaudo Ezio – Primavera – 90x64 – olio e smalto su tela
T5 – 1963 Giacomo Soffiantino – Ricerche – 50x33,5 – mista su carta
S23 – 1967 Filippo Scroppo – Scansioni tre II – 80x110 – olio su tela
T6 – 1964 Gino Gorza – Panoplia – 110x42 – olio su legno
T7 – 1964 Mario Surbone – S.T. – 65x55 – olio su tela
T8 – 1967 Giorgio Griffa – Complementare – 60x60 – olio su tela
S24 – 1967 Filippo Scroppo – Verticalismi primordiali – 180x100 – olio su tela
S25 – 1968 Filippo Scroppo – Bipolarità – 60x50 – olio su tela
T9 – 1970 Ruggeri Piero – Figura nel paesaggio – 60x80 olio su tela
S26 – 1970 Filippo Scroppo – Viluppo – 80x59,5 – olio su tela
S27 – 1970 Filippo Scroppo – Blocco rosso – 100x70 – olio su tavola

€ 25

LORIS DADAM

FILIPPO SCROPPO

E LE AVANGUARDIE ARTISTICHE DEL DOPOGUERRA

OPERE 1945 - 1970

CERABONA EDITORE